

إضاءات نقدية في الأدبين العربي والفارسي

فصلية محكمة، السنة الثانية، العدد السابع، خريف ۱۳۹۱ ش

ردمد ۲۲۵۱-۶۵۷۳



إضاءات نقدية (فصلية محكّمة)

السنة الثانية – العدد السابع – خريف ١٣٩١ش/ أيلول٢٠١٢م

دلالة المكان في رواية موسم الهجرة إلى الشمال

مريم اكبري موسى آبادي*

محمد خاقاني اصفهاني**

الملخص

يكتسب المكان في الرواية أهمية كبيرة، لا لأنه أحد عناصرها الفنية، أو لأنه المكان الذي تجري فيه الحوادث، وتتحرك خلاله الشخصيات فحسب، بل لأنه يتحول في بعض الأعمال المتميزة إلى فضاء يحتوي كل العناصر الروائية، بما فيها من حوادث وشخصيات، وما بينها من علاقات. ثمّة افتراق كبير بين المكان في الواقع والمكان في الرواية؛ إن المكان في الرواية ليس هو المكان في الواقع الخارجي ولو سمّاه الروائي باسم له مسمّى في الخارج، إن المكان الروائي لفظي متخيل تصنعه اللغة حتى يقوم في خيال المتلقي. المكان عندما يدخل في عالم الرواية يصبح دالا يدلّ على مدلول ايدئولوجي أو سايكولوجي نستطيع أن نستفيد من دراسته في تحليل الرواية. ثم إن المكان يشمل ما فيه من الأشياء والألوان والأصوات والروائح وهذه الأجزاء تدلّ على أحاسيس الشخصية وأفكارها.

أصبح المكان في هذه الرواية ذات دلالة إيديولوجية فكرية، فالمكان امتداد لهوية الإنسان وانتمائه.

الكلمات الدليلية: الأدب القصصي، الطيب صالح، موسم الهجرة إلى الشمال، المكان الروائي.

*. طالبة مرحلة الدكتوراه بجامعة إصفهان، إيران. Maryam_akbarim@yahoo.com

**. أستاذ في قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة إصفهان، إيران.

التنقيح والمراجعة اللغوية: د. عبدالحميد أحمدي

تاريخ الوصول: ١٣٩٠/١٢/١٧هـ. ش تاريخ القبول: ١٣٩١/٥/١٩هـ. ش

المقدمة

إن المكان ظاهرة لاحدّ لها، فكما تنطوى على غرفة صغيرة، تتّسع حتى تشمل العالم بأسره؛ المكان بنية دالّة فى عالم الخارج، وعندما يدخل النص السردى يغدو علامة سيميولوجية "وهو يشكّل داخل الرواية، لوناً إيقاعياً متناغماً مع سائر الألوان الإيقاعية المترتّبة علي الشخصيات والأحداث". (زيتون، لاتا: ٦٦) يمثّل المكان عنصرا له دلالات سايكولوجية ظاهراتية تؤثّر فى دلالة الرواية، فعلى سبيل المثال: الصحراء فضاء واسع مترامى الأطراف، وكل شيء فى الصحراء عبارة عن امتدادات متصلة، ولذلک يمتلک الصحراوى ذهنية غير مركّبة تنظر إلى الكلى من دون حواجز، فيميل دائما إلى الحرية والانفلات. (الآلوسى، لاتا: ٢)

الصورة المكانية فى الرواية ـ أى تجسيد المكان ـ ليست تشكيلاً للأشكال والألوان فحسب ولكن هى تشكيل يجمع مظاهر المحسوسات من أصوات وروائح وألوان وأشكال وظلال وملموسات الخ... . (قاسم، ٢٠٠٤م: ١١١)

فى هذه المقالة ندرس فى البداية حياة الطيب صالح بالإجمال ثم نتطرق إلى الأمكنة التى وصفت فى هذه الرواية حتى نتعرّف على دلالة المكان الروائى.

نبذة عن حياة الطيب صالح

الطيب صالح أو عبقرى الرواية العربية ـ كما جرت العادة عند بعض النقاد على تسميته ـ أديب من السودان، اسمه الكامل الطيب محمد صالح أحمد. ولد عام ١٩٢٩م ـ ١٣٤٨ق فى إقليم مروى شمالى السودان بقرية الدبة؛ وتوفى فى إحدى مستشفيات العاصمة البريطانية لندن التى أقام فيها فى ليلة الأربعاء ١٨ شباط/فبراير ٢٠٠٩ الموافق ٢٣ صفر ١٤٣٠ق. عاش مطلع حياته وطفولته فى ذلک الإقليم، وفى شبابه انتقل إلى الخرطوم لإكمال دراسته، فحصل من جامعتها علي درجة البكالوريوس فى العلوم. سافر إلى إنجلترا حيث واصل دراسته، وغيّر تخصصه إلى دراسة الشؤون الدولية السياسية. بدأت علاقة الطيب صالح مع الكتابة فى وقت مبكر، عكس ما هو رائج، إذ كتب أول قصة قصيرة عام ١٩٥٣، بعنوان "نخلة على الجدول"، ستنشر لاحقاً ضمن المجموعة القصصية "دومة ود حامد". كتب العديد من الروايات التى ترجمت

إلى أكثر من ثلاثين لغة، وهى: "موســم الهجرة إلى الشــمال" و"عرس الزين" و"مريود" و"ضو البيت" و"دومة ود حامد" و"منسى إنسان نادر على طريقه". تعتبر روايته "موسم الهجرة إلى الشمال" واحدة من أفضل مائة رواية فى العالم، وقد حصلت على العديد من الجوائز، وقد نشــرت لأول مرة فى أواخر الســتينات من القرن العشرين فى بيروت، وتم تتويجه كـ"عبقرى الرواية العربية".

المكان فى رواية موسم الهجرة إلى الشمال

مــن الأمكنة الهامة التى وصفها الكاتــب فى الرواية وأثّرت دلالتها فى دلالة الرواية هى غرفة الشخصية الرئيسة، مصطفى سعيد، ودار الجد، فندرس هذه الأمكنة.

غرفة نوم مصطفى سعيد فى لندن

كثــيرا ما يلجأ الطيب صــالح إلى تلوين أمكنته بالذكــرى الماضية، وبما يأتى به من الأشياء والصور والروائح يحيى المكان القديم/الذكرى، فيبعث الحياة الجميلة بمظاهرها العتيقة.

إنّ لغرفة نوم مصطفى سعيد وصفين فى الرواية نأتى بهما:

«غرفة نومى مقبرة تطل على حديقة، ستائرها وردية منتقاة بعناية، وسجاد سندسى دافئ، والسرير رحب مخداته من ريش النعام. وأضواء كهربائية صغيرة، حمراء، وزرقاء، وبنفســجية، موضوعة فى زوايا معينــة. وعلى الجدران مرايا كبــيرة ... تعبق فى الغرفة رائحة الصندل المحروق والند، وفى الحمام عطور شرقية نفاذة، وعقاقير كيماوية، ودهون، ومساحيق، وحبوب. غرفة نومى كانت مثل غرفة عمليات فى مستشفى. ثمة بركة ساكنة فى أعماق كل امرأة. كنت أعرف كيف أحركها.» (صالح، لاتا: ٣٤)

«وفى لندن أدخلتها بيتى، وكر الأكاذيب الفادحة، التى بنيتها عن عمد، أكذوبة أكذوبة. الصنــدل، والند، وريش النعــام، وتماثيل العاج، والأبنوس، والصور، والرســوم لغابات النخل على شــطآن النيل، وقوارب على صفحة الماء أشرعتها كأجنحة الحمام، وشموس تغرب على جبال البحر الأحمر، وقوافل من الجمال تخب السير على كثبان الرمل على حدود اليمن، أشــجار التبلدى فى كردفان، وفتيات عاريات من قبائل الزاندى والنوير

والشلك، حقول الموز والبن فى خط الإستواء، والمعابد القديمة فى منطقة النوبة، الكتب العربية المزخرفة لأغلفة مكتوبة بالخط الكوفى المنمق، السجاجيد العجمية والستائر الوردية، والمرايا الكبيرة على الجدران، والأضواء الملونة فى الأركان.» (المصدر نفسه: ١٤٧)

مثل هذه الأمكنة تنتسب إلى ما يسمّى بالأمكنة الحنينية التى تذكرنا بالماضى والحنين إليه. (النابلسى، ١٩٩٤م: ٦٩) فهذه الصور والأشياء والروائح يذكّر مصطفى سعيد وعشيقاته بالمناخات الإستوائية والآفاق الأرجوانية، ففيهن كان التعلّق بمثل هذه المناخات: «كانت عكسى تحنّ إلى مناخات إستوائية، وشموس قاسية، وآفاق أرجوانية. كنت فى عينيها رمزاً لكل هذا الحنين وأنا جنوب يحنّ إلى الشمال والصقيع.» (صالح، لاتا: ٣٤)

قد زيّن الكاتب المكان برسوم وتماثيل لأنه يحاول أن يوسّع من دائرة جماليات المكان، وهذا التوسيع قد خرج من الكل/الغرفة إلى الجزء/التماثيل والرسوم وغرضه فى ذلك التنويع الجمالى.

إن هذا المكان لم يصوره الكاتب تصويراً ضوئياً خالصاً، دون أن يضفى عليه من تجربته الذاتية الفنية شيئاً، بل للمكان وللأشياء الموجودة فيه وظيفة فنية.

إن الحواس الثلاث الشمّ، واللمس، والبصر من المكوّنات الرئيسية لهذا المكان.

اللمس: "وسجاد سندسى دافئ والسرير رحب مخداته من ريش النعام"

البصر: "وأضواء كهربائية صغيرة، حمراء، وزرقاء، وبنفسجية، موضوعة فى زوايا معينة" وكل الرسوم والتماثيل تلاحظ بحاسة البصر

الشمّ: "تعبق فى الغرفة رائحة الصندل المحروق والند، وفى الحمام عطور شرقية نفاذة، وعقاقير كيماوية، ودهون، ومساحيق، وحبوب"

هذه الجماليات المكانية تتلاشى عندما تحضر جماليات المرأة، «غرفة نومى كانت مثل غرفة عمليات فى مستشفى. ثمة بركة ساكنة فى أعماق كل امرأة. كنت أعرف كيف أحركها.» ولا ننسى أن جماليات المكان ليست فى ذات المكان ولكن بما يؤديه من أغراض. هذه الغرفة أصبحت فخّاً تقع فيه الفريسة بما وضع فيه من المُغريات وهذه

المغريات تنبعث من حبّ النســاء الأوروبيات للشرق بكل ألوانه الحارة. «رأتني فرأت شــفقاً داكناً كفجر كاذب. كانت عكســى تحنّ إلى مناخات إســتوائية، وشموس قاسية، وآفــاق أرجوانيــة. كنت فى عينيها رمزاً لكل هذا الحنين وأنا جنوب يحنّ إلى الشــمال والصقيع.»

تقول آن همند لمصطفى سعيد: «تقول لى أنها ترى فى عينى لمح السراب فى الصحارى الحارة، وتســمع فى صوتى صرخات الوحوش الكاسرة فى الغابات، وأقول لها إننى أرى فى زرقة عينيها بحور الشــمال البعيدة التى ليس لها ســواحل.» (صالح، لاتا: ١٤٧) إن الحرارة فى لون عين مصطفى ـ وهذا رمز للشــرق ـ تجذب البرودة والزرقة فى عين آن همند ـ وهذا رمز للغرب ـ فاصطدام طرفى هذه الثنائية الشــرق/الغرب تمثل فى المكان/ غرفة النوم المحلّى بالتماثيل والرسوم التى لها وظيفة فنية فهى تخدم معمارية الرواية. إن العناصر المكونة لهذه الرسوم هى الضوء واللون والحرارة وكلها رمز للشرق.

هذا التقاطب بين الشــرق والغــرب بالألوان أو بالبرودة والحرارة سنشــاهده مرة أخــرى فى وصف غرفة مصطفى ســعيد فى القرية، وفى الروايــة ايضا نجده عندما يروح الراوى إلى الخرطوم بالســيارة، يصف الطريق المفعم بالحرارة وأشــعة الشــمس، يخبَر المسافرون بأن امرأة قتلت زوجها، فالراوى يعتقد بأن الشمس هى العدو القاتل؛ ومرة أخرى عندما يروى مصطفى سعيد قتله لجين مورس يصف برودة الجو كأن البرودة هى القاتلــة. ولايخلو من الفائدة الإشــارة إلى أن هاتين النقتطــين تذكّرنا برواية "الغريب" لـ"آلبر كامو"، يقتل فيها البطل إنسانا، وعندما يحاكَم فى المحكمة يقول دائما إن الجو فى شاطئ البحر كان حارّا.

كما أسلفنا المرأة لها حضور فاعل فى المكان، وهذا يشاهد حتى فى الرسوم: «فتيات عاريات من قبائل الزاندى والنوير والشــلک.» فالطبيعة ـ التى تمثّلها الرسوم ـ والمرأة همــا العنصران الرئيســان لبناء المــكان. ثم إن المرأة أو الشــخصية ـ بتعبير أعم ـ لها تأثير فى تشــكيل هــذا المكان. فآن همند ـ عشــيقة مصطفى ســعيد ـ كانت متعبة من الحضــارة الغربية، وكانت مترددة فى اعتناق البوذية والاســلام؛ فهــذه الغرفة زيّنت بما تغريها. هذه الغرفة أو الملهى الشــرقى «كانت معبدا عربى الديكور، إفريقى الطقوس.»

(طرابيشى، ١٩٩٧م: ١٥٧) فمصطفى سعيد كان فنانا فى خلق الأجواء والديكورات للمتعبات الهاربات من حضارة الحديد. يقول محيى الدين صبحى إنّ «بيت المرء معبّر عن شخصيته وذوقه وائتمانه وثقافته. وهو مسرح حياته الداخلية وانعكاس لصورته عن نفسه. فلا عجب إن كان بيت مصطفى سعيد ـ فى نظره ـ شريكاً له فى جرائمه.» (صبحى وآخرون، ١٩٨١م: ٥٤)

غرفة مصطفى سعيد فى القرية

يقول ياسين النصير، المنتقد العراقى، إن الغرفة دالّ، وما تحتويه من أسرار الماضى وشخصية الحاضر مدلول. (النصير، ٢٠١٠م: ٧٢) غرفة مصطفى سعيد فى القرية كحفرة عميقة تتجمع فيها كل أسراره. هذه الغرفة ليست مكانا للنوم أو الراحة بل مكان لحفظ الأسرار، لحفظ الإرث الثمين، الكتب، الآثار القديمة، اللوحات الزيتية، الأشياء الثمينة. فى مثل هذه الغرف التى توجد فى أكثر البيوت تتوزع الظلمة باستمرار، لاتصلها يد الأطفال أو النسوة. أهمية مثل هذه الغرف تكمن فى شفاءها آلام الإنسان. «فى الغرف ـ السرداب ـ لا يتشكل فعل جديد، ولا يبتدئ منطلق جديد، بل إن ما يحدث هو إعادة الشباب لفعل استهلك، ولعمل أصابه خلل، ولهذا فهو ملجأ للإنسان القلق، للإنسان الوجل؛ وعندما تطأ قدماه أرضه، ويستقر جالسا فيه، يمزج مخاوفه مع ما تختزن من مخاوف الأولين وأسرارهم، عندئذ سيخرج متطهرا من الخوف والخلل والاضطراب؛ لقد شفى تماما، وها هو يعود إلى الحياة ثانية معافا.» (المصدر نفسه: ١٠٤)

مثل هذه الغرفة المنزوية فى البيت يمكن أن نقارنها بالسرداب الذى يصبح ميدانا لانثيال اللاوعى فى الشخصية؛ «لكن حقيقة السرداب الفنية لا تكمن إلا فى استنساخ شكله فى غرف أخرى موجودة على الأرض، ولذلك يصبح السرداب مفهوما وتشكيلا لطابع خاص اختاره القاص دون غيره ليوظف من خلاله أحداثا لأفكار، وشخصيات لموضوعات، فهو الذات الشعبية الدفينة فى الأعماق، هو الصندوق المقفل، الموشوم بالعذاب والسحر والجن، هو القلعة الكائنة فى أعماق الأرض وهو المأمن والخلاص من عتبات الزمن، على جدرانه كتب الإنسان البدائى تاريخه، فكانت الكهوف الماضية منه،

وعلى جدرانه يكتب اليوم الإنسان الشعبى مخاوفه وآماله، فكانت الغرف تاريخا لتاريخ وقنـــاة زمنيـــة طويلة لا حد لنهايتها. والكائن القابع فى أعماقها لا بد له من الخروج من الســـرداب، كلما أحس أن خللا ما قد حدث فى العـــالم الخارجى.» (النصير، ٢٠١٠م: ١٠٢)

أصبحت هذه الغرفة كهفا فى لاوعى مصطفى ســعيد، يســجّل علــى جدرانه تاريخ حياته لئلّا تطمســه الأيام، وفى مســتوى أكبر أصبحت الغرفة كهفا يسجّل فيه الشرقى المصاب بالصراع بين الحضارتين الشرقية والغربية تاريخَه المفعم بالآلام والمخاوف على جدرانه.

هذه الغرفة بتواجد اللوحات الزيتية والصور الفتوغرافية لعشــيقات مصطفى سعيد يجب ألّا تفتحها زوجته "حسنة"، فأصبحت مقفلة منزوية.

لقد تدرّج الكاتب فى التعرف على المكان كما تتدرج الكاميرا السينمائية بلقطاتها. فأول ما تعرفنا عليه عمومية الأشــياء الكبيرة، ثم بعد فترة زمنية تنتقل بنا إلى تفاصيل واضحـــة ظاهرة أكثر دقة فى تلك الأشــياء وبعد أن يمضى وقت آخــر تروح الكاميرا متغلغلة فى روح الأشــياء، فتكشــف لنا عــن معناها وطريقة توزيعهــا ونوعية الأفكار الكامنة بها.

إن هذا المكان ينتســب إلى الأمكنة التى تســمّى بالأمكنة المطلقة؛ والمكان المطلق هو المكان الذى «يحتوى نفســه، ويحتوى المرأة، ويحتــوى مكاناً آخر كلوحة، أو تمثال، أو قنــاع، أو طبق من القش، أو جونــة من القش موضوعة فى زاوية من زوايا الحجرة. والأهــم من ذلك أن هذا المــكان يكون خالياً من الكلام والعمل، مثله مثل الموســيقا المطلقــة Absolue . فلا كلام، ولا فعل فى هذا المقطع الجمالى، ولا حركة؛ وإنما هناك عدسة كاميرا تلتقط، وريشة ترسم، بصمت تامّ.» (النابلسى، ١٩٩٤م: ١٧٠)

كمــا بإمكاننــا أن نطلق على هذا المكان المكان المركّب الذى يحوى نفســه ويحوى مكانــاً آخر، غالبا ما يكــون لوحة أو عدة لوحات فى المكان، تحتل مســاحة نصية فى النص، أكبر من المساحة التى يحتلّها وصف المكان نفسه. (المصدر نفسه: ١٦٤)

يفصــل القوس الحجرة نصفين، وشــكل القوس شــكل معمارى جمــالى عربى قديم

معروف. (المصدر نفسه: ١٧١) فهذا الشكل يحرك الذاكرة لتكون شهوداً على المكان، كما يقول غالب هلسا: «يوجد المكان عندما نكون شهوداً عليه؛ إذا ابتعد أو أدار ظهره، اختفى المكان. والذاكرة هي التي تحافظ على المكان؛ افتقاد الذاكرة، يعني افتقاد الهوية وبالتالي الانتماء.» (المصدر نفسه: ١٦١)

إن الطيب صالح استفاد من اللونين الأصفر والأحمر في وصف عمودي القوس، اللون الأحمر من ألوان السلم الذهبي في الرسم، وهذا السلم اللوني خاص بالمدرسة الرومنتيكية في الرسم التي تزعمها "ديلاكروا" واللون الأصفر من ألوان السلم الفضي واستعمال هذين اللونين إضافة إلى شكل القوس يدلّ على معرفة الكاتب بالجماليات المكانية. (المصدر نفسه: ١٣٠و١٧٠)

من العناصر المكونة لهذا المكان اللون، والضوء بالكبريت أو الفانوس، والرائحة، والذكرى، والشكل. أضاء ضوء الفانوس هذه الغرفة المظلمة؛ فجدلية الضوء والظلمة المسيطرة في الغرفة أحدثت جماليات هذا المقطع.

«رائحة الطوب والخشب والند الحريق والصندل .. والكتب. يا الهي. الحيطان الأربعة من الأرض حتى السقف. رفوف، رفوف، كتب كتب كتب. أشعلت سيجارة وملأت رئتي بالرائحة الغريبة. يا له من مغفل. هل هذا فعل إنسان أراد أن يبدأ صفحة جديدة؟ سأفوضها على رأسه. سأحرقها. وأشعلت النار في البساط الناعم تحت قدمي ولبثت أراقبها وهي تلتهم ملكاً فارسياً على جواد يسدد رمحه نحو غزال يعدو مبتعدا. ورفعت المصباح فإذا أرضية الغرفة كلها مغطاة بأبسطة فارسية. ورأيت أن الحائط المقابل للباب ينتهي بفراغ. ذهبت إليه والمصباح في يدي فإذا هو .. يا للحماقة، مدفأة. تصوروا، مدفأة انكليزية بكامل هيئتها وعدتها، فوقها مظلة من النحاس وأمامها مربع مبلط بالرخام الأخضر ورف المدفأة من رخام أزرق، وعلى جانبي المدفأة كرسيان فكتوريان مكسوان بقماش من الحرير المشجر بينهما منضدة مستديرة عليها كتب ودفاتر. ورأيت وجه المرأة التي ابتسمت لي قبل لحظات. لوحة زيتية كبيرة في إطار مذهب على رف المدفأة والتوقيع في الركن الأيمن (م. سعيد).» (صالح، لاتا: ١٣٧)

إن الطيب صالح استعمل في رسم هذا المكان حاستين أساسيتين هما: حاسة البصر

وحاسة الشمّ، فالأولى ضرورية لكل روائى رسام، وأما حاسة الشمّ هنا أداة من أدوات الذكرى والذاكرة، فهى تشير إلى زمن الماضى.

هذه الغرفة قامت بوظيفة سردية فأصبحت تحيى فى ذاكرة الراوى ما حدث فى لندن لمصطفى سعيد وعشيقاته. فالمكان هنا يجسّد الزمن الماضى وما حدث فيه، فلم يعد مظهرا تزويقياً بل أصبح جزءاً أساسياً من هندسة الرواية ومعماريتها، بمعنى أن جمالياته تتفق وتتناسق مع جماليات الرواية الكلية. المكان هنا ليس مجالاً لاستعراض قدرات الروائى فى الوصف أو فى الرسم ولكنه قام بأداء خدمة فنية للرواية فأصبح بطلاً.

النقطة الهامة هنا أن المكان لا يقدم أى بعد جمالى يُذكر. فالإنسان من خلال حركته فى المكان يقوم برسم جماليات هذا المكان، والمكان بدون الإنسان عبارة عن قطعة من الجماد، لا حياة و لا روح فيها. «كذلک فإن الإنسان بمشاعره وعواطفه ومزاجه، يأخذ من الطبيعة وطقوسها وفصولها ما يساعد مشاعره وعواطفه ومزاجه على رسم المكان، فإذا به كالفنان الذى يختار من الألوان ما يساعده على تنفيذ لوحته الفنية، ويساعده على أن ينقل ما يريد أن يقوله.» (النابلسى، ١٩٩٤م: ٩٦) إن هذه الغرفة كانت معزولة مقفلة لا يسمح أحد بالدخول فيها فالباب الحديدى يمكن أن يرمز إلى كون الغرفة غير قابلة للدخول وفى معنى أوسع يرمز إلى القوقعة الصلبة التى أخفى مصطفى سعيد فيها أسراره فشخصيته العميقة كانت غير مكشوفة للآخرين. من يدرى ربما أنه نفسه لم يكشف كثيرا من القواقع فى ضميره. أما هذه الغرفة المهجورة فتحها الراوى؛ فالمكان أصبح موجوداً مرئيّاً بتواجد الانسان فيه، يسمع، ويرى، ويشمّ، ويتذكّر. كل شيء يذكّره بقصة من قصص حياة مصطفى سعيد فى لندن؛ اللوحات الزيتية، رائحة الند والبخور، والوسائد؛ فأصبح المكان الذى تتواجد فيه الشخصية طريقا لاستذكار أماكن أخرى من خلال تداعيات البطل الفكرية. إن المكان أدّى إلى الاسترجاع والاستذكار من ناحية ومن ناحية أخرى أثّرت حالة الشخصية على المكان. فالراوى أصيب بظروف غير اعتيادية بسبب حادث قتلة حسنة بنت محمود لود الريس، والراوى كان محبّاً لها، فتعرّضت حالته للقلق والتوتر، فيحسّ بالضياع والوحدة فى الغرفة، يشمّ الروائح الغريبة فيسعى فى حبسها داخل الغرفة، فيغلق النوافذ بعد فتحها. يحسّ بأن مصطفى سعيد مختبئ

فى الغرفة فيرى صورة نفسه فى المرآة ويظن أنها مصطفى سعيد. يحرق البساط تحت قدميه بعد لحظات عندما يشتعل يرجع ويطفأه. كل شيء فى الغرفة يُرجعه إلى الأحداث الماضية. ما مضى له ولمصطفى سعيد حاضر فى ذهنه فمجرّد رؤية الصور الفتوغرافية أو الرسوم يذكّره بما حدث فى لندن لمصطفى سعيد، فأحاسيس الشخصية تنعكس على المكان.

أما الصوت فهل هو عنصر مكوّن لهذا المكان؟ إن هذا المكان يبدو ظاهريا خاليا من الصوت ولكنه فى الحقيقة مكان تُسمع فيه أصوات؛ صوت النار التى التهمت ملكا فارسيا منقوشاً على البساط الناعم تحت قدمى الراوى، ثم الأصوات التى تُبعث من الذكرى وترنّ فى أذن الراوى، على سبيل المثال عندما يرى الراوى صورة شيلا غرينود فيتذكر: «كانت تغنى لى أغانى مارى لويد ... كنت أقضى معها أمسيات الخميس فى غرفتها فى كامدن تاون، وأحيانا تقضى الليل معى فى شقّتى. كانت تلحس وجهى بلسانها وتقول لى: لسانک قرمزى بلون الغروب فى المناطق الإستوائية.» (صالح، لاتا: ١٤٠و١٤١) كذلک سمع الراوى صوت ايزابيلا سيمور عندما كانت تقول لمصطفى سعيد: "أحبک". فذكريات مصطفى سعيد تنبعث منها أصوات يسمعها الراوى؛ فعناق الأيدى، والتصاق الجسدين، وغناء شيلا غرينود بالأغانى الأوروبية كلها أحدثت أصواتا فى أذن الراوى.

فى هذه اللوحة الفنية التى رسمها الطيب صالح تلعب الألوان دوراً هاماً كعنصر مكون للمكان. ان الغرفة تألّفت من نوافذ خضراء، القوس فى وسط الحجرة يسنده عمودان رخاميان لونهما أصفر ضارب إلى الحمرة، المدفأة الإنكليزية أمامها مربع مبلط بالرخام الأخضر ورف المدفأة من رخام أزرق، سقف الغرفة من خشب البلوط، والدواليب التى تنتهى عليها رفوف الكتب مدهونة بطلاء أبيض، وإلى اليمين كنبة ذات مسند واحد، مكسوة بمخمل أزرق. ان اللونين الأخضر والأزرق يعتبران من الألوان الباردة والأصفر والأحمر هما من الألوان الحارة أو الدافئة. (www.zajel.edu.ps)

أما البلوط واللون الأبيض من الألوان المحايدة. http://ebrahimi65.blogfa.com

كما نشاهد هذه الغرفة مركبة من الألوان الثلاثة الدافئة والمحايدة والباردة. الألوان الحارة مشتقة من ألوان الشمس والنار والدم، وهى ألوان تشعرنا بالدفء والحرارة

حين النظر إليها والألوان الباردة مشتقة من ألوان البحر والسماء والعشب، وهى ألوان تشعرنا بالبرودة حين النظر إليها.

الألوان الحارة زاهية صارخة تعبر عن الفرح والسرور والضياء والنور والسعادة والغنى. والألوان الباردة هادئة كآبية تعبر عن الحزن والكآبة والظل والظلام والبؤس والشقاء. فالنور والسرور هما المدلولان الهامان للألوان الحارة؛ والهدوء والحزن المدلولان الرئيسيان للألوان الباردة. www.bab.com

إن الألوان التى استعملت فى هذا المكان ترمز إلى التقاطب بين الشرق والغرب؛ فالأحمر استعمل للقوس، واللونان الأخضر والأزرق استعملا للمدفأة الانكليزية وللكنبة المكسوة بالمخمل الأزرق. هذه الدلالة الغربية التى نستنبطها من هذين اللونين ناتجة من سقف الغرفة المثلث الشكل وفقا لمعمارية البناءات الغربية. وفى وصف هذه الغرفة نقرأ: «غرفة من الطوب الأحمر، مستطيلة الشكل، ذات نوافذ خضراء؛ سقفها لم يكن مسطحا كالعادة ولكنه كان مثلثا كظهر الثور.» (صالح، لاتا: ١٥)

قضية الألوان لا تنتهى إلى هذا الحد بل نجد تقابل الألوان فى مواضع أخرى: «كانت تلحس وجهى بلسانها وتقول لى: لسانك قرمزى بلون الغروب فى المناطق الإستوائية.» (المصدر نفسه: ١٤١)

يروى مصطفى سعيد ما دار بينه وبين آن همند من حديث بقوله: «تقول لى إنها ترى فى عينى لمح السراب فى الصحارى الحارة، وتسمع فى صوتى صرخات الوحوش الكاسرة فى الغابات، وأقول لها: إننى أرى فى زرقة عينيها بحور الشمال البعيدة التى ليس لها سواحل.» (المصدر نفسه: ١٤٧) وعندما وقفت جين مورس أمامه قال:«نيران الجحيم كلها تأججت فى صدرى، كان لابد من إطفاء النار فى جبل الثلج المعترض طريقى.» (المصدر نفسه: ١٥٨)

وأما آن همند كانت «تحنّ إلى مناخات إستوائية، وشموس قاسية، وآفاق أرجوانية. كنت فى عينيها رمزاً لكل هذا الحنين وأنا جنوب يحنّ إلى الشمال والصقيع.» (المصدر نفسه: ٣٤)

يعتبر الأرجوانى لونا حارا، والصقيع المشتق من الماء لونا باردا. وإن التقاطب بين

الألـوان يرمز إلى التقاطب بين الشـرق والغرب. هذا التقاطـب والتضاد الموجود بين الألوان المؤلّفة لهذا المكان يسـفر عن تضاد فى ضمير مصطفى سـعيد الذى انقسم إلى قطبين، قطب يميل إلى الشـرق وقطب يميل إلى الغرب. هذا التقاطب مضافا إلى تواجد هذه الأشياء الأجنبية فى قرية سودانية يدل على أزمة الهوية التى يعانيها مصطفى سعيد والمكان «يعكس حقيقة الشـخصية ومن جانب آخر إن حياة الشخصية تفسّرها طبيعة المكان الذى يرتبط بها.» (قاسم، ٢٠٠٤م: ١١٩)

وليس خاليا من الفائدة أن نذكر أن الرؤية التجزيئية هى التى استعملها الكاتب هنا للتعرف على المكان وهذه الرؤية التى تسـّمى بالمنظر القريب (close shot) هى وقوف عين الـراوى وتحديقها فى بعض المفردات والتفاصيل الصغـرى و«يمكن أن تكون هذه التفاصيل جزءاً من الديكور كثقب فى حائط نشـأ من طلقة رصاص أو يكون جزءاً من شىء.» (جندارى، ٢٠٠١م: ٢٦٨)

ثم أن الصورة المكانية هنا شـكلت جميع مظاهر المحسوسـات من أصوات وروائح وألوان وأشـكال وظلال وملموسـات. أما الأخير فهو مشـهود فى هذه الجملة: «وإلى اليمين كنبة ذات مسند واحد، مكسوة بمخمل أزرق، وسائد من .. لمستها بيدى، نعم من ريش النعام.» (صالح، لاتا: ١٣٩)

إن الوصف الذى قام به الكاتب عن الغرفة يمكن أن نشـاهده خلال شجرة الوصف عند ريكاردو:

دار الجد

نقرأ فى وصف الدار:

«هذه الدار الكبيرة ليسـت من الحجر ولا الطوب الأحمر، ولكنها من الطين نفسـه الـذى يزرع فيه القمـح، قائمة على أطراف الحقل تماماً، تكون امتدادا له. وهذا واضح من شـجيرات الطلح والسـنط الناميـة فى فناء الدار والنباتات الـتى نمت فى الحيطان نفسها حيث تسرب إليها الماء من الأرض المزروعة. وهى دار فوضى قائمة دون نظام، اكتسـبت هيئتها هذه على مدى أعوام طويلة: غرف كثيرة مختلفة الأحجام، بنيت بعضها

لصق بعض فى أوقات مختلفة، اما حسب الحاجة إليها أو لأن جدى توفر له شىء من المال، لم يجد وسيلة أخرى ينفقه فيها. غرف يؤدى بعضها إلى بعض، بعضها لها أبواب وطيئة لا بد أن تنحنى كى تدخلها وبعضها ليست لها أبواب اطلاقاً، بعضها لها نوافذ كثيرة، وبعضها ليست لها نوافذ. حيطانها ملساء مطلية بمادة هى خليط من الرمل الخشن والطين الأسود وزبالة البهائم، وكذلك السطوح، والأسقف من جذع النخيل وخشب السنط وجريد النخيل. دار متاهة، باردة فى الصيف، دافئة فى الشتاء. إذا نظرت إليها من الخارج، دون عطف، أحسست بها كياناً هشّاً لن يقوى على البقاء، ولكنها تغالب الزمن بشىء كالمعجزة. ودخلت من باب الحوش، ونظرت إلى اليسار واليمين فى الفناء الواسع. هنالك تمر نشر على بروش ليجفّ. وهنالك بصل وشطة. وهنالك أكياس قمح وفول وبعضها خيطت أفواهه وبعضها مفتوح. وفى ركن عنز تأكل شعيراً وترضع مولودا. هذه الدار مصيرها مرتبط بمصير الحقل، إذا اخضر الحقل اخضرت، وحين يجتاح القحط الحقول يجتاحها هى أيضا. وأشم تلك الرائحة التى يمتاز بها بيت جدى، خليط من روائح متناثرة، رائحة البصل والشطة والتمر والقمح والفول واللوبية والحلبة، أضف إليها رائحة البخور الذى يعبق دائما فى مجمر الفخار الكبير. رائحة تذكرنى بتقشف جدى فى العيش، وترفه فى لوازم صلاته.» (صالح، لاتا: ٧٥و٧٦)

دار الجد عند الطيب صالح وعاء للتاريخ يجمع فيه الموروث. إن البيت هنا ـ كما يقول رنه وليک ـ امتداد لصاحبه.

تعتبر دار الجد المكان الرحمى وهذا المكان يشبه رحم الأم و«الذى يبعث على الدفء والحماية والطمأنينة فى أيام الطفولة، مثل بيت الطفولة والقرية ويظل عالقا فى الذاكرة طول العمر.» (النابلسى، ١٩٩٤م: ١٦)

إن هذا البيت ـ كما يقول باشلار ـ من البيوت التى سوف تتيح لنا استعادة ألفة الماضى من خلال أحلام يقظتنا. (باشلار، ١٩٨٤م: ٦٨) أكبر دلالة فنية تعبّر عنها هذه الدار هى الهوية والانتماء. فالطين، أساس تشكيل البناء، منحدر من الماء والتراب المادتان المأخوذتان من الطبيعة التى تبقى فيها فطرة الإنسان مطهرة لا تشوب بقذارة الحياة الصناعية التى دنّست روح البطل، مصطفى سعيد.

إن الــراوى يشــعر بالاطمئنان والألفة والثقة فى دار الجد الــتى اقتضت دهرا مليئاً بالأعاصير. هذه الدار التى تبدو هشّــا كيان عتيق انتصر على أعاصير الحياة. ما يقول باشــلار عن البيت القديم يصدق على هذه الدار فهــو يعتقد: «أن البيت القديم يتصلب بالتجارب، ويســتفيد من انتصاراته على الأعاصير. ولهذا، فإنه فى كل البحوث المتعلقة بالخيال، علينا أن نتخلى عن منطقة الحقائق الواقعية. بهذا نشعر بثقة واطمئنان أكثر حين نكون فى البيت القديم، الذى ولدنا فيه، من وجودنا فى بيوت شــوارع المدن التى نعيش فيها عابرين.» (المصدر نفسه: ٦٥)

ان هــذا البيــت متواضع، ويبدو كأنه يفتقد القدرة على المقاومة ولكننا ســوف نرى مــدى الصلابة التى يمتلكهــا. فهذا البيت أصبح وجوداً حقيقياً للإنســانية الخالصة التى تدافع عن نفســها. هذا البيت هو المقاومة الانســانية، هو عظمة الإنسان. «وتمهلت عند باب الغرفة وأنا اســتمرئ ذلک الإحســاس العذب الذى يسبق لحظة لقائى مع جدى كلما عدت من الســفر. إحســاس صاف بالعجب من أن ذلک الكيــان العتيق ما يزال موجوداً أصلاً على ظاهر الأرض. وحين أعانقه أستنشق رائحته الفريدة التى هى خليط من رائحة الضريح الكبير فى المقبرة ورائحة الطفل الرضيع.» (صالح، لاتا: ۷۷)

الجد، هذا الكيان العتيق يشــبّهه الراوى بشــجيرات السيال فى صحارى السودان، سميكــة اللحى، حادة الأشــواک، تقهر الموت لأنها لا تســرف فى الحياة.قد عاش رغم الطاعون وفســاد الحكام والمجاعات والحروب. «أسنانه جميعا فى فمه، عيناه صغيرتان باهتتان تحسب أنهما لا تريان ولكنه ينظر بهما فى حلكة الليل، جسمه الضئيل منكمش على ذاته، عظام وعروق وجلد وعضلات، وليســت فيه قطعة واحدة من الشــحم، يقفز فوق الحمار نشيطا، ويمشى فى غبش الفجر من بيته إلى الجامع.» (صالح، لاتا: ۷۸)

كما نلاحظ ان الجد وداره قد توحّدا، كلاهما عتيق وكلاهما قد انقضى حياة صعبة مليئة بالأحداث.

ان ما ذكر الراوى فى وصف دار جده انبعث من ذاكرة جرّبت الحياة المضادة للحياة القرويــة. الراوى قد هاجر إلى لندن فهناک يســتعيد دائما دار جــده فى خياله عندما يتصــور قريته الصغيرة: «كنت أطــوى ضلوعى على هذه القريــة الصغيرة، أراها بعين

خيالى أينما التفت. أحياناً فى أشهر الصيف فى لندن، أثر هطلة مطر، كنت أشم رائحتها. فى لحظات خاطفة قبيل مغيب الشمس، كنت أراها.» (صالح، لاتا: ٥٣)

وما يلفت النظر أن الإنسان يحلم بما يبتعد عنه. «حين نعيش فى قصر نحلم بالكوخ وحين نسكن كوخاً نحلم بالقصر. وبتعبير أدق، لكل منا لحظات يحلم فيها بالكوخ وأخرى يحلم فيها بالقصر. نحب أن نهبط قريبا من الأرض، أرض الكوخ، كما نحب أن نسيطر على الأفق بكامله من فوق قلعة فى اسبانيا.» (باشلار، ١٩٨٤م: ٧٩)

هناك نقطة رئيسية وهى استعمال لفظة "دار" لوصف دار الجد. مع أن الكاتب استعمل لفظة "البيت" لبيت مصطفى سعيد والبيوت الأخرى. «فالدار هى الأصل. فبعد أن انتقل العربى من الخيمة فى الصحراء إلى البلدة أو المدينة، أطلق على سكناه الجديد الدار. والدار هى مكان الإقامة فى الليل والنهار. فالدار فى اللغة معناها محل الحركة والتحول، من مكان إلى آخر، أو من حالة إلى أخرى. من غرفة إلى غرفة، ومن الغرفة إلى الديوان، ومن الديوان إلى الرواق، ومن الرواق إلى الحوش. ومن هنا كان تعريف الدار فى مفهوم المعمار العربى، أنها المحل الذى لا يحوى غرفاً فقط، ولكنه يحوى ايضا رواقاً، وديواناً، أو مجلساً، وحوشاً. كما أنها تعنى حركة الإنسان ودورانه، فى هذا المكان.» (النابلسى، ١٩٩٤م: ١٣٧)

الدار فى ذاكرة الروائيين العرب وفى الموروث العربى أكبر حجما وقيمة اجتماعية من البيت. كانت غالبا ما تطلق على سكنى الشيوخ فليس كل مكان للسكنى يسمى داراً فى العرف الاجتماعى. (المصدر نفسه: ١٣٨)

يمكن أن نلخص ما نستنتج فى وصف دار الجد فى نقاط عدة:

- ان الوصف الذى قام به الكاتب يوحى بالزمن. فالمحاصيل الزراعية المبعثرة فى الحوش تدلّ على موسم الصيف الذى تحصد فيه المحاصيل.

- ان البيت بكل ما فيه يفصح عن سذاجة ساكنيه وألفتهم للطبيعة؛ فالنباتات التى نمت فى الحيطان بسبب تسرب الماء إليها لم يحاول أحدٌ إزالتها. فلا يوجد انفصال بين الطبيعة والإنسان هنا، بل الانسان امتداد للطبيعة. كل أجزاء البيت مصنوع من المادة الخام؛ السقف من جذع النخيل، الحيطان من الرمل والطين الأسود وزبالة البهائم.

العلاقــة بين المكان والانســان هنا عميقــة وهذه العلاقة تعبّر عن هوية الإنســان التى تكتسب معناها بالمكان وعن انتماءه للمكان.

– ان حاســة البصر والشمّ واللمس من الحواس التى رسم بها الكاتب هذه الصورة الفنية.

الشمّ: "أشمّ تلك الرائحة التى يمتاز بها بيت جدى، خليط من روائح متناثرة، رائحة البصل والشطة والتمر والقمح والفول واللوبية والحلبة، أضف إليها رائحة البخور الذى يعبــق دائما فى مجمر الفخار الكبير. رائحة تذكرنى بتقشــف جدى فى العيش، وترفه فى لوازم صلاته". (صالح، لاتا: ٧٥و٧٦)

اللمس: "حيطانها ملســاء مطلية بمادة هى خليط من الرمل الخشن والطين الأسود وزبالة البهائم"

– وقــد اعتمد الكاتب على حاســة البصــر فى بناء جماليات هــذا المكان أكثر من الحاســتين الأخريين ومبعثه أن حاســة البصر من أكثر الحواس دقة فى الملاحظة وهى أساس بناء الجماليات. (النابلسى، ١٩٩٤م: ١٤٦)

الحى والشارع

إن الأحياء والشــوارع تعتبر أماكن انتقال ومرور تشهد حركة الشخصيات وتشكل مسرحاً لغدوها ورواحها عندما تغادر أماكن اقامتها أو عملها. (بحراوى، ١٩٩٠م: ٧٩)

نجد من حين إلى حين أوصافا للقرية وســاكنيها فى رواية موسم الهجرة إلى الشمال والنص الذى يصف حىّ القرية مباشــرة يشــتمل على ثلاث صفحــات. يقول الراوى: «كان الليل قد بقى أقله حين قمت من عند مصطفى ســعيد، وخرجت وأنا أشعر بالتعب ـ ربما من طول الجلوس ـ ومع ذلك لم أكن أرغب فى النوم، فمضيت أتسكع فى شوارع البلد الضيقة المتعرجة، تلامس وجهى نسمات الليل الباردة التى تهب من الشمال محملة بالنــدى، محملة برائحة زهور الطلح وروث البهائــم، ورائحة الأرض التى رويت لتوها بعــد ظمأ أيــام، ورائحة قناديل الذرة فى منتصف نضجها، وعبير أشــجار الليمون، كان البلد كعادته صامتاً فى تلك الســاعة من الليل، الا من طقطقة مكنة الماء على الشاطئ

ونباح كلب من حين لآخر، وصياح ديک منفرد أحس بالفجر قبل الأوان، يحاربه صياح ديک آخر، ثم يخيم الصمت. [...] ولكننى أبدا لم أر القرية فى مثل هذه الساعة فى أواخر الليـل. لابد أن تلك النجمة الكبيرة الزرقاء المتوهجة هى نجمة الصباح. السـماء تبدو أقـرب إلى الأرض فى مثل هذه السـاعة، قبيل الفجر، والبلـد يلفها ضوء باهت يجعلها كأنها معلقة بين السـماء والأرض. وتذكرت وأنا أعبر رقعة الرمل التى تفصل بين بيت ود الريس وبيت جدى، تلك الصورة التى رسمها مصطفى سعيد، تذكرتها بنفس إحساس الخجل الذى اعترانى حين سمعت مناغاة ود الريس مع زوجته.» (صالح، لاتا: ٥٠ و٥١)

هنا نشـأ الفضاء الروائى من خلال وجهة نظر الراوى، حيث تمّ توظيف لغة خاصة امتزجـت فيها الطبيعة والوصف الطوبوغرافى بالذكرى. والطبيعة وذكرى الإنسـان هما أهم عنصرين فى تكوين جماليات المكان العربى بشكل عام. (النابلسى، ١٩٩٤م: ٧١) و نلاحظ هنا أن جماليات هذا المكان تتكون من عناصر: اللون، الضوء، الرائحة، الحركة، الذكـرى والصوت ولبعض هذه العناصر وظيفة دلاليـة فالصوت من العناصر الهامة فى جماليات المكان العربى، وإن لكل مكان صوتا حيث إن المكان الذى لا صوت فيه يُعتبر مكانـا مهجورا لا حياة فيه. «والعرب فى معماريتهم القديمة، كانوا يُكثرون من النوافير و(الفسـقيات) فى قصورهـم وبيوتهم، لكى يبددوا بصوت الماء سـكون المكان، وينفثوا الحيـاة بالمـكان، وكانوا كثيراً ما يتعمـدون أن تكون هذه النوافير وهذه (الفسـقيات) فى مرمـى ضوء الشـمس نهاراً، ومرمى ضـوء القمر ليلاً، لكى يعـزف الضوء مع الماء المتنافر الراقص، ألحاناً جميلة، تبدد سكون/موت المكان، وتبعث فيه الحياة.» (النابلسى، ١٩٩٤م: ٧٣)

فنبـاح الكلب وصياح الديک هما صوتان يُسـمعان فى القريـة وطقطقة مكنة الماء على الشاطئ يلمح إلى تقدّم سكان القرية الذين يستعملون المكنة بدل السواقى لتروية حقولهـم. يتابع الرواى قوله: «والحقول أيضا أعرفها، منذ كانت سـواقى، وأيام القحط حـين هجرها الرجـال وتحولت الأرض الخصبة أرضا بلقعاً تسـفوها الريح، ثم جاءت مكنات المـاء وجاءت الجمعيات التعاونية، وعاد من نزح من الرجال وعادت الأرض كما كانت.» (صالح، لاتا: ٥١)

فأثار صوت المكنة ذكرى القحط والفقر ثم التقدم إلى حد ما بعد دخول هذا الجهاز إلى القرية؛ وهذا الصوت يُسمع في الرواية غير مرة حتى يمكن أن نعدّه رمزا إلى التقدم النسبي الذي جعل القرية عرضة للتغيير. استعمال حاسة السمع كأداة لرسم الصورة الفنية يدل على قدرة الآذان المرهفة عند الكاتب. والصوت الآخر صوت مناغاة ود الريس مع زوجته. فمن جماليات المكان عند الطيب صالح تواجد المرأة في المكان كما رأينا في غرفة نوم مصطفى سعيد، هنا أيضا في حي القرية تتواجد المرأة.

والصوت الآخر صوت جد الراوي الذي يتلو أوراده استعداداً لصلاة الصبح. «ألا ينام أبدا؟ صوت جدي يصل، كان آخر صوت أسمعه قبل أن أنام وأول صوت أسمعه حين أستيقظ وهو على هذه الحال لا أدري كم من السنين؟ كأنه شيء ثابت وسط عالم متحرك، وأحسست فجأة بروحي تنتعش كما يحدث أحيانا أثر إرهاق طويل، وصفا ذهني، وتبخرت الأفكار السوداء التي أثارها حديث مصطفى سعيد.» (المصدر نفسه: ٥۲)

من أبرز مظاهر جماليات القرية الطبيعة بأشجارها وروائحها، والذرة، والطلح، والليمون والقمح كل هذه النباتات لوّنت الصورة الطبيعية للمكان في هذا النص. ثم الذكرى كانت الفرشاة الحقيقية التي رسمت هذا المكان والتي نفثت في هذا المكان من روحها، والمكان بدأ ينبض بالحركة؛ فربط المكان الموصوف بالإنسان وذكراه أعطاه الحركة والحيوية. «فالمكان الروائي هو فضاء معاش من طرف الإنسان أولا وأخيرا وما من اتجاه أو ميل لفك هذا الارتباط الحاصل بينهما، مهما بلغ في الشفافية، إلا وكان عاجزاً عن أن يفرض شروطه على بنية المكان.» (بحراوي، ۱۹۹۰م: ۸۹) فالعلاقة بين الانسان والمكان بمثابة البوصلة التي تقود حركة الرؤية إلى الفضاء الروائي، ومن ثم فالمكان لا يمكنه أن يقوم بمعزل عن تجربة الإنسان أو خارج الحدود التي يرسمها له. (المصدر نفسه: ۸۹)

فهنا في هذا النص يتسكع الراوي في شوارع القرية ليلا فصورة المكان نتيجة رؤيته إليه بكل تفاصيله الطوبوغرافية والمشهدية. ثم تواجد الشخصين الآخرين كود الريس والجد أثار انتباه الراوي والتفاته إلى مكان حضورهما ومن ثم إلى ذكرى مصطفى

سعيد.

لاحظنا أن الطيب صالح استعمل فى رسم هذا المكان حاستين أساسيتين: حاسة السمع وحاسة الشمّ وجعل حاسة البصر فى المرتبة الثالثة. هذا إن يدل على شيء فهو يدلّ على بساطة المكان الذى يتقلص فيه الجاذب البصرى ويكثر فيه الروائح والأصوات على عكس البيئة المدنية المعقّدة التى تستدعى انتباه النواظر قبل كل حاسة أخرى. إن البساطة فى البيئة الريفية جعلت ذاكرة الشخصية تنشط وتستذكر الذكريات الماضية. والجدير بالذكر أن صورة القرية من خلال ذكريات الشخصية كذلک تتمثّل بالروائح والأصوات: «كنت أطوى ضلوعى على هذه القرية الصغيرة، أراها بعين خيالى أينما التفت. أحياناً فى أشهر الصيف فى لندن، أثر هطلة مطر، كنت أشم رائحتها. فى لحظات خاطفة قبيل مغيب الشمس، كنت أراها. فى أخريات الليل، كانت الأصوات الأجنبية تصل إلى أذنى كأنها أصوات أهلى هنا.» (صالح، لاتا: ٥٣)

فى هذا النص يقدم لنا الطيب صالح ما يسّم بالمكان الشامل أى المكان الذى يبثّ أزمنة ثلاثة: الماضى والحاضر والمستقبل. فيبعث على الذكرى ويقدم الحاضر ويستحضر المستقبل ويستشرفه. (النابلسى، ١٩٩٤م: ٢٠٣) فقد حوى هذا المكان الزمن الماضى من خلال ذكريات الراوى التى اشتملت على حديثه مع مصطفى سعيد وأيام القحط التى أصيب بها مواطنوه. حوى الزمن الحاضر من خلال ما رسمه من صورة مختزلة من الحى والأصوات والروائح وحوى الزمن المستقبل من خلال علمه بأن المستعمرين سيخرجون من بلاده. «انهم سيخرجون من بلادنا إن عاجلاً أو آجلاً، كما خرج قوم كثيرون عبر التاريخ من بلاد كثيرة. سكک الحديد، والبواخر، والمستشفيات والمصانع، والمدارس، ستكون لنا، وسنتحدث لغتهم، دون إحساس بالذنب ولا إحساس بالجميل. سنكون كما نحن، قوم عاديون، وإذا كنا أكاذيب، فنحن أكاذيب من صنع أنفسنا.» (صالح، لاتا: ٥٣)

النتيجة

يشتمل المكان فى رواية موسم الهجرة إلى الشمال على الغرفة والدار والقرية.

استطاع الروائى أن يصوّر المكان فى الرواية بأسلوب الوصف، فوصَف ما فى الأمكنة من الأشياء والروائح والألوان والأصوات؛ وهذا الوصف ما نسمّيه بالرؤية التجزيئية أو المنظر القريب فيها تحدّق عين الراوى فى التفاصيل الصغرى للمكان. أصبح المكان فى هذه الرواية ذات دلالة ايدئولوجية فكرية، فالمكان امتداد لهوية الإنسان وانتمائه. عندما كان مصطفى سعيد، الشخصية المحورية، فى لندن كان يزيّن غرفته بالتماثيل والصور الإفريقية، وعندما كان فى القرية السودانية ملأ غرفته باللوحات الزيتية لعشيقاته الأوروبيات وبالمدفأة الإنكليزية والكنبة. فبما أنه يوجد بين المكان والشخصية علاقة وطيدة ونستطيع أن نفطن بالمكان وما فيه من الأشياء إلى أحاسيس الشخصية، فيمكن أن نقول: إن الشخصية تعانى أزمة الهوية فبينما يعيش فى لندن يحنّ إلى الشرق وعندما يكون فى السودان يميل إلى أوروبا. إن الألوان من العناصر الهامة التى تدلّ على هذه الأزمة وانشقاق الشخصية إلى قطبين الشرق والغرب.

المصادر والمراجع

باشلار، غاستون. ١٩٨٤م. جماليات المكان. ترجمة غالب هلسا. ط ٢. بيروت: المؤسسة الجامعة للدراسات والنشر والتوزيع.

بحراوى، حسن. ١٩٩٠م. بنية الشكل الروائى: الفضاء ـ الزمن ـ الشخصية. ط ١. بيروت: المركز الثقافى العربى.

الآلوسى، تيسير عبدالجبار. المكان: دلالته ودوره السردى.
www. Swideg.jeeran.com/geography/archive

جنداري، إبراهيم. ٢٠٠١م. الفضاء الروائى عند جبرا إبراهيم جبرا. ط ١. بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة.

زيتون، على مهدى. لاتا. فى مدار النقد الأدبى (الثقافة – المكان – القص).

صالح، الطيب. لاتا. موسم الهجرة إلى الشمال. ط١٣. بيروت: دار العودة.

صبحى، محى الدين؛ وآخرون. ١٩٨١م. الطيب صالح عبقرية الرواية العربية. ط٣. بيروت: دارالعودة.

طرابيشى، جورج. ١٩٩٧م. شرق وغرب رجولة وأنوثة: دراسة فى أزمة الجنس والحضارة فى الرواية العربية. ط ٤. بيروت: دار الطليعة للطباعة والنشر.

قاسم، سيزا. ٢٠٠٤. بناء الرواية دراسة مقارنة فى ''ثلاثية'' نجيب محفوظ. القاهرة: مكتبة الأسرة.

النابلسى، شاكر. ١٩٩٤م. جماليات المكان فى الرواية العربية. ط١. بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر.

النصير، ياسين.٢٠١٠م. الرواية والمكان: دراسة المكان الروائى. ط٢. دمشق: دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع.

http://ebrahimi65.blogfa.com/post-40.aspx

http://www.bab.com/articles/full_article.cfm?id=6918

www.zajel.edu.ps/learn/class.aspx?do=view&&lessId=77

إضاءات نقدية (فصلية محكّمة)

السنة الثانية – العدد السابع – خريف ١٣٩١ش/ أيلول ٢٠١٢م

تاريخ البيهقى والتّغيير الصّوتى والدلالى لمفردات العربية فيه

محمد جنّتى‌فر*

على‌رضا محمدرضائى**

نيرة نظرريا***

الملخص

لقد كانت دراسة العلاقات التّاريخية والثقافية للغة والآداب القومية فى علاقاتها باللّغة والآداب عند الشعوب الأخرى من القضايا المهمة والمنظورة منذ القدم. إنّ مجالات هذا التأثير المتبادل يمكن أن تتناسب مع قضايا اجتماعية وثقافية ودينية وأدبية ولغوية مختلفة.

تتناول هذه المقالة المجال اللغوى ولاسيما مجال التعامل بين اللغتين العربية والفارسية. إن اللغة العربية باعتبارها لغة المبدأ (الأصل) جعلت أساليب اللغة المقصودة أى اللغة الفارسية ولاسيما فى مجال المفردات تواجه تحولات وأزمات، كما تتناول هذه الدراسة بأسلوب وصفى- تحليلى وتاريخى التغييرات الصوتية والدلالية للمفردات العربية فى تاريخ البيهقى، وهذا الموضوع يمكن أن يكون مفيداً ونافعاً لبحوث علم اللغة ومقارنتها.

الكلمات الدليلية: علم اللغة، اللغة العربية وآدابها، المفردات العربية، الآداب العربية، الآداب المقارنة، تاريخ البيهقى.

*. أستاذ مساعد بجامعة آزاد الإسلامية فى قم، إيران.

**. أستاذ مساعد بجامعة طهران – برديس قم، إيران.

***. ماجستيرة فى اللغة العربية وآدابها بجامعة آزاد الإسلامية فى قم، إيران.

amredhaei@ut.ac.ir

التنقيح والمراجعة اللغوية: د. هادى نظرى منظم

تاريخ الوصول: ١٣٩١/٢/١١هـ. ش تاريخ القبول: ١٣٩١/٨/٨ هـ. ش

المقدمة

يمكـن اعتبـار القرن الرابع قرناً بقيت فيه اللغة الفارسـية مصونـة من هجوم اللغة العربية تقريباً بحيث إنها حفظت أصالتها، ولكن بعد نفوذ دين الإسـلام وزيادة انتشـار الآداب والأحكام الدّينية فإن المفردات والمصطلحات الشّـعرية أيضاً تسربت إلى لغة النّاس شـيئاً فشـيئاً. إن تعريب ديوان الرسائل وسـيطرة كتّاب العرب أدى إلى ظهور أسـلوب وموجة أدبية جديدة فى المجتمع. وأصل هـذه التحولات ينبغى البحث عنه فى عوامل مختلفة كالعوامل السياسية والاجتماعية، والتكامل الذاتى للنثر من البساطة إلى التعقيد، وتسـلّط الشّـعر على المجالات الأدبية والتّنوع فى العلوم البلاغية. وإذا ألقينا نظرة على الكتب المعروفة والآثار المنثورة فإن هذه التغييرات تظهر لنا بشكل ملموس ومحسـوس فى القرن الرّابع؛ فإنّ كتباً مثل "شـاهنامه أبومنصورى"، أو "ترجمة وتفسـير طـبرى" وكذلك كتـاب "الأبنية عن حقائق الأدوية" لموفّق الهروى تبعد عن اسـتعارة المفردات العربية؛ فنثرها بسيط ومرسل وخال من أى صناعات وقيود وتصنّع.

وفى القرن الخامس يسـتمر الوضع على هـذا المنوال؛ فإذا نظرنا فى كتاب "التفهيم" للبيرونى و"دانشـنامه علائى" لابن سينا فسنرى هذه الظاهرة جلية واضحة، حتّى يصل دور "تاريخ گرديزى" و"تاريخ البيهقى" و"سـير الملوک" أو "سياستنامة" للخواجة نظام الملک و"زاد المسافرين" و"خوان الإخوان"، وكلاهما لناصر خسرو، و"كشف المحجوب" للهجويرى، والتى يشاهد فيها جميعا علامات بارزة على التغيير بشكل واضح.

إن القرن الخامس الهجرى يحظى بأهمّية خاصّة من الناحية التاريخية؛ فقد أتت إلى السلطة حكومات مستقلة فى إيران واستقلت؛ ولكن الأتراک والمغول فى الطريق ليحلوا محل العرب. وأثناء فترة عدم الاستقرار حيث كانت الحكومات السياسية فى إيران تتجه نحو الثبات، كانت هناک رسـالة أخرى على عاتق المؤرّخين ومن بين أولئک أبوالفضل البيهقى بتاريخه المشهور.

إن وجود مؤسسـة مثل ديوان الرسائل يشير إلى أن تأثير اللغة العربية فى الطبقات السياسـية والاجتماعيـة والإدارية عميق ولافـت للنظر أيضاً. وكانـت البيئة اللغوية والاجتماعية آنذاک تقتضى أن تكون اللغة العربية حاضرة فى جميع المستويات اللغوية.

ودراسة تاريخ البيهقى وكذلک الظروف الاجتماعية والثّقافية بشكل إجمالى يؤدّى إلى وضوح هذا الموضوع وشـفافيته بشـكل أكبر. فالبيهقى مثلا كان عارفاً بالعربية وكاتباً بارعا واسـتخدم الأمثال والأشـعار والآيات والمأثورات. إن البيهقى من خلال علمه الغزير بالعربية وذاكرته المشحونة بالأمثال والآيات جعل نثره أكثر جذابية وجمالاً. فعلم البيهقى بالعربية لم يجعل نثره فنّياً بعيد المنال، بل إنّه نثر جميل ورائع، وهذا النثر السهل، الكثير الجاذبية والفصيح هو الذى يخرج تاريخه إلى رواية شائقة ذات أسلوب قصصى.

كان النصف الثّانى من القرن الخامس من النّاحية الأدبية جسراً ربط النصف الأوّل مـن هذا القرن بالقرن السـادس. (خواند مـير، ١٣٥٥ش: ٧٨) وأهّم مظهر لهذا القرن هوكتاب تاريخ البيهقى حيث يمثّل أكمل وثيقة لعصر السّـلطان مسـعود الغزنوى وأدّق مصدر عنى بتفاصيل الأحداث والوقائع. فهذا الكتاب له جذّابية وفصاحة خاصّة، وقد لقى من الاهتمام ما لم يلقه كتاب آخر فى هذا العهد.

ولد أبوالفضل البيهقى سنة ٣٨٥ق فى قرية حارث آباد من توابع بيهق. درس العلوم التمهيدية والأساسـية فى سبزوار ثمّ المراحل اللاحقة فى نيشابور التى كانت آنذاک من المراكز المهمّة للعلم والأدب، ثمّ دخل ديوان الرسـائل للسّـلطان محمود الغزنوى وتولى الكتابـة. (ياحقّـى، ١٣٧٣ش: ٩-١٣) كان البيهقى كغيره من كتّـاب البلاط بارعا فى اللغة العربية، والتحاقه بديوان الرّسـائل يدل على براعته وطول باعه فى الأدبين العربى والفارسى معا.

تلمّذ البيهقى عند الخواجة بونصر مشـكان رئيس ديوان الرّسـائل لمدّة ١٢ سنة ... وكانت تجربة حضوره لمدّة ١٩ سـنة إلى جانب مشـكان جعلت من البيهقى كاتباً دقيقاً حسـن الذّوق. (بيهقى، ١٣٨٣ش: ١٣٠) بعد وفاة بونصر صار أبوسـهل الزّوزنى رئيساً لديوان الرّسـائل وحيث أنّ أبا الفضل البيهقى – وعلى حد قوله- كان يراه خبيثاً فإنّه قدّم اسـتقالته للأمير مسـعود، إلّا أنّه رفض اسـتقالته. (بيهقى، ١٣٨٠ش: ١٩٦) وبعد السّـلطان مسـعود أيضا ظلّ محترماً فى ديوان الرّسـائل حتّى زمن حكم عبد الرّشـيد، وفيه احتمل تبعات رئاسة ديوان الرسائل؛ إذ إنّه سجن إثر سعاية البعض وبعد إطلاق سـراحه امتنع عن قبـول أى عمل فى الدولـة، واختار العزلة والانـزواء. (روان پور،

١٣٦٨ش: ١٢)

وفي ذلـك العصر كان النّثر الفارسـي في حالة بين بـين، إلّا أن توجهه نحو الجانب الفنّي كثر وازداد. النّثر في هذا العصر عموما كان تاريخا وفلسفة وموعظة، كما أن النّثر الصوفي كان منتشرا أشد انتشار. والنّموذج الكامل لنثر هذا العصر من ناحية الخصائص الأسـلوبية هو مدوّنات بونصر مشـكان وتلميذه أبي الفضل البيهقي. ومن جانب آخر فإنّ النثر الفارسـي في هذا العصر وخلافا لنثر العصر السّـابق كان يميل إلى الإطناب، والعبـارت المفصّلـة والجمل الطويلة، وهذا الأمر موجود تمامـا في نثر بونصر والبيهقي أيضا. وقد كان هذا الإطناب بسـبب حبّ التوصيف وتجسيم المناظر. و... عمل البيهقي هـذا ليس تقليداً صرفاً، بـل الإبداع نقل عمله المذكور من التقليد إلى أسـلوب رفيع. (حسيني كازروني، ١٣٨٤ش: ٣١-٣٤)

واستخدام الآيات والأحاديث باعتبارهما للتمثل كان رائجا في هذا العصر، إلا أنّه راعى جانب الاعتدال، واجتنب الإفراط كالعصور التي تلته. (حلبي، ١٣٨١ش: ١٣٤)

ويتمثل تأثر النّثر الفارسـي بالنثر العربي في هذا العصر في ثلاثة جوانب: ١. دخول مفردات عربية جديدة ليس لها وجود في العهد السـاماني. ٢. استعمال التنوين العربي. ٣. اسـتخدام جمل عربية في بداية الكلام من دون قصـد وتقليد صياغة الجمل العربية. وهذه الخصائص واضحة في نثر البيهقي تماما وفي العصور اللاحقة شاعت بشكل أوسع. (المصدر نفسه: ١٥٧-١٥٩)

موضوع التّعامل بين اللغات وأثر كلّ منها في الآخر بحث ثقافي هام ومجال للتحقيق في علم اللغة وتاريخها. (پاكيزه خو، ١٣٨٣ش: ٧٢) ويرى البعض أنّ أحد أسباب تبدل اللغة هو هذا التأثير المتبادل بين اللّغات. (صفوى، ١٣٦٧ش: ١٩) يقول أحد الدارسين: «إنّ تأثير لغة على أخرى له ثلاث حالات؛ الأولى: أن تكون اللغتان إلى جانب بعضهما وكلّ منهما يستعمل من قبل الناطقين بهما ولا تُضيع أي منهما. الثّاني: أن تتغلب لغة قوم يهاجرون إلى منطقة أخرى على اللغة الأصلية لهذه المنطقة وتمحوها. وفي هذه الحالة فإنّ اللغة الزّائلة يقال لها القشـر الأسـفل. الثالثة: أن يفقد القوم المهاجرون لغتهم ويتّخذوا اللغـة الأصلية للمنطقة الجديدة. وفي هذه الحالـة يقال للغة القوم المهاجرين التي زالت

وتركت أثرا فی القوم الأصليين القشر الأعلی. (صادقی، ١٣٨٦ش: ١-٤)

موضوع اللغتين الفارسية والعربية قد أدت إلی دراسات علمية ومناقشات اجتماعية مختلفة فی إيران. إنّ اللغتين الفارسية والعربية لم يكن أیّ منهما من القشر الأسفل، وإنّما ظلتا لقرون إلی جنب بعضهما ومتجاورتين، ومع أنهما نشــأتا من أصلين مختلفين فإنّهما علــی مر التاريخ كان بينهما تعامل جد وثيق بســبب العلاقة المســتمرّة بين الإيرانيين والعرب، وبالتالی فإنّ التأثير والتّأثّر بين اللغتين خلّف آثارا متبادلة لإنشاهدها فی سائر اللغات العالمية.

يقــول الدكتــور آذرتاش آذرنوش بشــأن الصراع والمواجهــة القديمة بين اللغتين العربية والفارســية: «مثل اللغتين العربية والفارســية مثل متقاربين، إلا أن هذا التقارب لاينتج دائماً عن الصداقة بين اللغتين ولكن شيئا منه نتيجة للصّراعات اللغوية مصحوبة بالعوامــل الذّاتية للغة. منذ البدايــة كان بين اللغتين تنازع ومواجهة، إلا أنّ هناک أمراً مســلّماً بــه هو أنّ هاتين اللغتين تكمّــل كل منهما الأخری إلی حد كبير وتســاعدها. فالمعونة التی صارت للغّة العربية كانت بمستوی معقول، فالعرب كانوا يحتاجون إلی شیء من المفردات الحضارية والفلسفية ومصطلحات النّجوم والطبّ و... حيث استعاروها من اللّغة الفارسية، فبدّلوا المفردات وأعطوها لونا وصبغة عربية، وأزالوا قالبها المورفولوجی كليــاً وصبّوها فی قالب صرفی عربی، وأحياناً أبدوا تغيــيرات فی معانيها. وعليه فإن ما يقارب ٢٥٠٠ مفردة فارســية وجدت طريقها إلی اللغة العربية. وكذلک الحال بالنسبة للعربيــة. ففی القرن الثّانی والثّالث والرّابع زودتنا العربية بعدد كبير من المفردات، وهو أمر حســن؛ فقد غنيت اللغة الفارسية بها ... وما زلنا نستعملها.» (آذرنوش، ١٣٨٦ش: ١٨؛ راجع أيضا: آذرنوش، ١٣٧٤ش: ٨٧-٩١)

إن اللغات الحية فی العالم المعاصر تندرج تحت عدة فصائل لغوية، منها فصيلة اللغات الهندية- الأوربية وهی فصيلة كبيرة. وتقسّم هذه اللّغات إلی فروع أصغر إحداها لغات الهند واللّغات الإيرانية، وهذا الفرع يشــمل اللغة الهندية والإيرانية. (امام شوشــتری، ١٣٤٧ش: ١٧)

وقد مرّت تحوّلات وتغييرات علی اللغات الإيرانية فی العصور المختلفة؛ فمثلاً جميع

هذه اللّغات كانت في القديم تركيبية، إلا أنّها تحولت تدريجاً واتّخذت لها شكلاً تحليلياً... وفي العهد الجديد فإن ما هو موجود من اللغات الإيرانية –قل أو كثر– تعتبر تحليلية تماماً. (راجع: صفوى، ١٣٦٧ش: ١٩)

قصة اللغة العربية

اللغة العربية من فصيلة اللغات السامية، تلك المجموعة التي عُرفت في البداية بعنوان اللغات الشرقية. وأوّل من أطلق عليها مصطلح اللغات السّامية هو المؤرخ والعالم اللغوى الألمانى الشهير آغوست لودويک إشلوزر، فقد كان يرى أن الأقوام القاطنين في بين النهرين حتّى العربية السّعودية والبحر المتوسط والفرات هم من أبناء سام بن نوح. (آذرنوش، ١٣٥٤ش: ١٥٠)

وهناک اختلاف بشأن الموطن الأصلي للأقوام السّاميين؛ إلّا أنّ أكثر الباحثين يعتبرون أرضهم الأصلية هى السّعودية والربع الخالى، وذلک لأنّ اللغة العربية احتفظت بالخصائص الأصلية للهجات السّامية أكثر من سائر اللّغات. (زيدان، ١٩٩٢م: ٣٨)

ومن الخصائص المهمّة والمشتركة للغات السّامية كون أصل الكلمات ثلاثة أحرف، فالعرب يصوغون حتّى الكلمات المعربة من ثلاثة أحرف، فالصوامت في هذه اللغات ثابتة ومعنى الكلمات يرتبط بالمصوّتات. (پاكيزه خو، ١٣٨٣ش: ٧٤)، كما توجد مجموعة من الأوزان المزيدة يدلّ كلّ منها على معنى خاص، الأمر الذى لانشاهده في اللغات الأخرى.

تقسّم اللغات السّامية إلى مجموعات بينها اختلافات. واللغة الآرامية إحدى هذه اللّغات؛ كان يستخدمها البدو الآراميون في شمال السّعودية حتّى نواحى شمال بين النّهرين. وكذلک في الآشورية، والكنعانية، والعبرية، والفينيقية و... ؛ فإنّ البنية الأصلية للفعل على صورة واحدة. والتّقسيم الزّمانى للفعل لم يتكامل وإنّما كان يقسّم للماضى والمضارع فحسب. في هذه اللغات يوجد المذكر والمؤنّث فحسب ولا أثر للخُنثى، حيث كانت بعض اللغات القديمة الهندية والأوربية يشاهد فيها ذلک. لقد اعتبروا أنّ العربية الفُصحى والتى هى "العربية الباقية" في مقابل "العربية البائدة" هى نفسها لهجة

قريـش والحجاز مع قليل من التّسامح والتغيير. والدّليل على ذلك أن قالب ألفاظ القرآن والأشعار الجاهلية يعتبرونها بتلك اللّهجة، كما يعتقدون أن هذه اللّهجة أغنى اللّهجات فى السّعودية وألطفها وأكثرها أصالة. إنّ العربية الفصحى «قد تكامل نضجها تقريباً واستعملت من شمال الجزيرة العربية إلى جنوبها إلى جوار آلاف لهجات أخرى. وعلى رغم الدّراسات الكثيرة فإنّه ما زال ينبغى النظر فى مثل هذه الظاهرة العجيبة.» (آذرنوش، ١٣٥٤ش: ١٧٢-١٧٥)

أثر اللغة العربية فى اللغة الفارسية

اللغة الفارسية هى ثانية لغات العالم الإسلامى بعد العربية، ولها أعظم ارتباط على مدى التّاريخ باللغة العربية. وكان للإيرانيين قبل الإسلام علاقات سياسية وثقافية وتجارية وحتّى دينية مع العرب، الأمر الذى ترك آثارا كبيرة فى اللّغة والثقافة العربية؛ ولكن بعد انتشار الإسلام فى إيران فإنّ الإيرانيين اتخذوا لغة الدّين الإسلامى.

إنّ الكتب التّاريخية تحكى أنّ الإيرانيين لم يقاوموا هذه اللّغة بل إنّهم كانوا ينظرون إليها بقداسة، وذلك لأنّها كانت لغة الإسلام والقرآن، وقد تعلّموها وأخذوا يروّجون لها. لقد كانت اللغة العربية فى القرون الثلاثة الأولى بعد فتح إيران هى اللغة العلمية والدّينية والرّسمية فى هذا البلد. ومنذ القرن الثالث الهجرى فصاعدا بدأ الإيرانيون ينشدون الشعر باللّغة الفارسية الدَّرية (التى كانت رائجة فى إيران بين القرنين الثالث والسّادس الهجرى)، كما أنهم منذ القرن الرابع بدأوا بتأليف الكتب وترجمة القرآن إلى هذه اللغة إلا أنّ اللغة العربية بقيت إلى القرن الخامس هى اللغة الرّسمية فى إيران. وحتّى القرن الخامس وأوائل القرن السّادس فإن بعض العلماء كانوا ما زالوا يرجّحون أن يدونوا كتبهم ومصنّفاتهم المهمّة باللّغة العربية، مثل سيبويه وابن المقفّع. (چراغى، ١٣٧١ش: ٣٩)

والآثار التى كتبها العلماء الإيرانيون فى المجالات المختلفة باللّغة العربية ما زالت تعتبر مراجع ومصادر من الدرجة الأولى. وبعض المؤلّفين والأدباء والعلماء من أهل اللغة الفارسية والذين كتبوا آثاراً خالدة وفريدة من نوعها وقعوا تحت التأثير الشّديد

للغة العربية. ومن جملة آثارهم: تاريخ البيهقى، جهانگشـاى جوينى، گلسـتان سعدى، أشـعار المولوى، أشـعار حافظ، وغيرها ممّا لايكون فهمها ممكنا من دون معرفة معانى الكلمـات العربية وفى كثير من المواضع مـن دون معرفة بُنية الجمل والعبارات العربية. (خواند مير، ۱۳۵۵ش: ۷۸)

وفى عهد السّـامانيين كان استعمال هذه المفردات بين ۵-۱۰٪ ثم ازدادت المفردات العربية حتّى بلغت فى النصف الثّانى من القرن الرّابع والنّصف الأوّل من القرن الخامس ۵۰٪، وفى منتصـف القـرن الخامس والقرن السـادس والسّـابع والثّامن بلغت ۸۰٪. (فرشيد ورد، ۱۳۷۳ش: ۲۳؛ راجع أيضا: بهار، ۱۳٦۹ش: ۱/ ۵۷)

وعلاوة على المفردات العربيـة فإنّ الكثير من الجمل والعبارات والقواعد النّحوية العربية أيضا لها استعمالها فى اللغة الفارسية إلى يومنا هذا، مثل مطابقة الصفة للموصوف مـن حيث التذكير والتأنيث وهى إحدى خصائص اللغة العربية وكذلك اسـم الفاعل، واسـم المفعول واسم الزّمان والمكان، والصّفة المشـبّهة وأمثلة المبالغة، وأنواع المصدر، مصدر النوع والمرّة، والمصدر الميمى، واسـم المصدر، والمصدر الصّناعى و... استخدمت كثيراً فى اللّغة الفارسية، وكذلك الأوزان المختلفة للمزيد الثلاثى مثل: المفاعلة والتّفعيل والتفاعل والانفعال والاستفعال والتفعّل و... .

وكذلك فإنّ أنواع الجموع العربية شـاعت فى اللّغة الفارسية. إضافة إلى ذلك فإنّ بعض الكلمات الفارسية جمعت على أساس قواعد الجمع العربى؛ ومرد ذلك أن الكثير من الكلمات العربية فى اللغة الفارسـية عربى الأصل، وهذه الكلمات تستعمل فى اللغة العربية بمعنى آخر أو مثل هذه المفردات لاتستعمل فى العربية أصلا.

يعتـبر بعـض المتخصّصين فى اللّغة الفارسـية وآدابهـا أنّ تداخل اللغتـين العربية والفارسـية ودخول كلمات عربية إلى اللّغة الفارسـية ظاهرة سـلبية؛ إلا أنّ فردوسى الذى يعتبر كتابه "شاهنامة" من المصادر الفارسية الأصلية يرى خلاف ذلك؛ فلم يكن ليواجه اللّغة العربية وتداخلها مع اللّغة الفارسية. وهو يقبل هذه الحقيقة وهى أنّ كثيرا من الكلمات العربية صارت جزءاً من اللّغة الفارسـية وزادت من قدرتها. وعلى سبيل المثال ففى "شـاهنامة" اسـتعملت ۷۰٦ مفردة عربية تكـررّت ۸۹۳۷ مرّة فى الكتاب.

(رازى، ١٣٦٦ش: ٤١-٤٤)

وفى وقتنا الحاضر أيضاً هناک کلمات کثيرة جدّاً أخذت من اللّغة العربية، وهى تستعمل فى الکتب والحوارات اليومية فى الإذاعة والتلفزيون و... بحيث يدوّن قاموس فيه مفردات عربية دخلت فى اللّغة الفارسية المعاصرة ويصل عددها إلى ما يقارب سبعة آلاف مفردة. (وکيلى، ١٣٧٧ش: ١٣٤)

وقد تستخدم أحياناً جملٌ فى اللّغة الفارسية جميع کلماتها عربية، مثل: "استعمال دخانيات اکيداً ممنوع" (= التدخين ممنوع منعا باتا) و"ورود مطلقاً ممنوع" (= الدخول محظور على الإطلاق). أو تکون هناک نسبة عالية من الکلمات العربية فى جملة واحدة؛ إلا أنّ هذه المسألة صارت عادية بحيث إن القارئ أو المتکلّم لايلتفت إلى ذلک أبداً، بل حتّى الأميين يفهمون معنى الکلمات والمصطلحات العربية.

وبشکل عام فإنّ تأثير العربية فى الفارسية لايقتصر على دخول المفردات العربية وأثر بُنية ونظام اللّغة العربية فى الفارسية، بل کان لأفکار العرب واعتقاداتهم وفلسفتهم وأساليبهم أيضاً تأثير على النّاطقين بالفارسية؛ ولکن ينبغى أن نذکر هنا أنّ تأثير اللّغة لاينحصر فى التّأثير البنائى والصّرفى والنّحوى، وإنما يتجاوز ذلک إلى الثقافى والاجتماعى والسياسى و... .

بالنظر إلى ما وضّحنا آنفاً فإنّه يمکن اعتبار کتاب تاريخ البيهقى: ١. بيانا للأخبار والکتب المختلفة وهو يدل على مطالعات البيهقى وقراءاته الکثيرة. ٢. إعداد مجموعة من الرّسائل وکتابة وقائع وحوادث عصره، مثل رسالة حشم تکيناباد إلى مسعود. وقد کانت هذه الرّسالة حول أرکان حکومة المحمودى وقد وردت فى بداية المجلّد الخامس. ٣. بيان الآراء والمشاهدات الشّخصية. ٤. حفظ الأمانة: يقول البيهقى: فى التّواريخ الأخرى يتساهلون فى نقل الحوادث ويکتفون بإشارات وأمّا بالنّسبة لى فإنّى أريد إيصال صوت التّاريخ وجميع زواياه وخباياه إلى النّاس لکى لا يبقى شىء مخفياً عليهم. (بيهقى، ١٣٧٣ش: ١٠) ٥. ذکر الأشعار الفارسية والعربية. ٦. ذکر الحکايات والقصص. ٧. إيراده للآيات والأحاديث فى متن الکتاب.

والخاصية المهمة لهذا الکتاب هو أسلوب الکتابة المتوسّطة (بين بين) يعنى الحد

الوسط للنّثر البسيط فی عهد السّامانيين والنّثر الفنّی فی عهد السّلجوقيين والذی استُخدم فيه كثيراً علم البلاغة والبيان والترتيب الأدبی العربی ومن القواعد ما يلی:

١. الإطناب: استطاع البيهقی أن يكتب تفاصيل المطالب ويبين المطلوب والمقصود بشكل جيد طبقاً لصنعة الإطناب.

٢. التّوصيف: قبل البيهقی كان مراد الكاتب أن يوفی الموضوع حقه فی إيجاز بالغ، ولم يكن مراده التّوصيف والتّعريف أو كما هو معروف اليوم «بيان الحال وخلق الصّورة بطريقة شاعرية.» وخلافاً لذلک فإنّ البيهقی سعی لإيضاح المطلب كاملاً وبيان الحادثة بحيث يجعلها أمام القارئ مشيراً إلی جميع أجزائها وجزئياتها.

٣. الاستشهاد والتّمثّل: فی النّثر القديم كان ذكر المطالب الخارجية من قبيل الاستشهاد بالنّظم الفارسی والعربی والاستدلال بالآيات والتّمثيل نادراً جدّاً؛ كما فی تاريخ البلعمی وترجمة تفسير الطّبری حيث لم يذكر شعر فيهما علی سبيل الاستشهاد. ومن هذا القبيل أيضاً الكتب التّالية: "حدود العالم والأبنية"، "تاريخ سيستان"، "تاريخ گرديزی" حيث لم يذكر فيها شاهد شعری سوی الأشعار المتعلّقة بالتّاريخ وهی جزء من التّاريخ؛ إلا أن تاريخ البيهقی أورد حكايات وتمثيلات وأشعارا تاريخية ولتكون شاهدة علی المدعی وزيادة فی النصح وتقديم العبر ولافتتاح الأمثال وذكر الشّواهد الشّعرية، وتقليد النّثر الفنّی عند العرب الذی اخترع فی القرن الرّابع فی بغداد ثمّ انتشر فی خراسان بعد قرن.

فی تاريخ البيهقی يشاهد بوضوح تقليد النثر العربی، ويتجلی ذلک فی:

- وجود مفردات وردت بصورة الجمع فی العربية، مثل: غرباء، خدم، شرايط، حدود و... .
- مجیء كلمات منوّنة بأسلوب القواعد العربية.
- إرسال المثل أو ذكر الحديث من قبيل غالب العناوين.
- طريقة تركيب الجملة بأسلوب خاص يختصّ بالعرب، وفی اللغة البهلوية نادر جداً وفی النّثر السّامانی معدوم تقريبا.
- ذكر المفعول بشكل صريح قبل الفعل والفاعل.

- تقديم الفعل فى الجملة على الفاعل والمفعول. ومع أن هذا قد يشاهد فى اللّغة البهلوية أحياناً، إلا أنّه فى النّثر السّامانى ليس مألوفا، ولا شكّ أن مؤسسى الأسلوب الجديد أخذوه من اللّغة العربية، فهذا الأسلوب أيضاً لايوجد فى النثر البلعمى وأمثاله.

- الإتيان بالفعل الماضى والمضارع المبنيين للمجهول، ويبدو أن ذلك تقليد للغة العربية؛ ففى البيهقى نلاحظ مجىء الفعل بصيغة المبنى للمجهول مع الفعل المساعد "آمدن".

- الإتيان بالموازنة والسّجع.

- استعمال المفعول المطلق تقليداً للغة العربية.

- حذف الأفعال من الجملة بقرينة فعل آخر أو فى جملة معطوفة عليها.

- لأجل الاحتراز من التّكرار وهو تقليد فى الكتابة القديمة، فإنّه يحذف أحياناً قسم من الجملة.

- التجديد فى استعمال الأفعال؛ فلاتوجد فى تاريخ البيهقى صفحة لم يأت فيها وجه أخبارى بدل الالتزامى.

- الإتيان بفعل ماض بدل المضارع للتوكيد وتحقيق المعنى.

- استعمال الأفعال الماضية بصيغتها الوصفية.

- استخدام المصدر المرخّم. (شميسا، ١٣٧٨ش: ٤٨-٥٠؛ راجع أيضا: روان پور، ١٣٦٨ش: ١٦-١٧)

والسّؤال هو: لماذا كانت اللغة العربية مؤثّرة إلى هذا الحد فى أسلوب كتابة ولغة البيهقى؟ ويمكننا فى الجواب ذكر ما يلى:

١. المظاهر السياسية والثّقافية والاجتماعية ووجود الدواوين المختلفة تبعا للدول العربية بغرض تنظيم برامج الدولة والقيادة. ٢. حضور كتّاب "ديوان الرّسائل" والذين يجب أن يكونوا ماهرين فى اللغة العربية ليتمكّنوا من أن يعكسوا حال الدّولة، وقد كان من شروط الكتابة المعرفة بالعربية وحسن الخط. ٣. الدّين والشّريعة السائدة فى زمن البيهقى. ٤. اعتناق الدين وانتشاره فى المجتمع والذى يدل على دخول العقائد والسّنن الإسلامية وانتشارها فى المجتمع وبالتّالى انتشار اللغة العربية. ٥. خضوع الملوك

الغزنويين لخلفاء بغداد. ٦. انتشـــار الأشـــعار العربية التي كانت تحوى مضامين أخلاقية ودينية. ٧. براعة البيهقى التّامة فى اللّغة العربية وآدابها وتقليده لأسلوب أستاذه الماهر بونصر مشكان. ٨. اختلاط الخراسانيين بالعراقيين. ٩. التزام البيهقى بالأمور الأخلاقية وترويج الأخلاق فى وســط المجتمع وكما يعبّر هو عن ذلك "تقيد بأدب النّفس". ١٠. تغيير رســائل وخطابات ديوان الرّســائل من اللّغة الفارسية إلى اللّغة العربية والكتابة العربية والتى راجت بمجىء الخواجة أحمد حســن الميمندى وغيره مثل بونصر مشــكان وبوسهل زوزنى. ١١. حبّ السّلطان مسعود والسّلطان محمّد الغزنوى للغة العربية، ونظراً للخصائــص والأدلّة المذكورة يمكن دراســة تأثير اللغة العربيــة وآدابها على لغة كتابة تاريخ البيهقى فى ما يلى:

أ- المفردات: فى تاريخ البيهقى وكذلك مراســلات بونصر مشــكان مفردات عربية أكثر والباقى كلمات فارســية، والمفــردات العربية قائمة على قاعدتها القديمة تلك؛ إلا أنّ كتاب البيهقى مجموعة من المفردات الجديدة الخارجة من هذه الدائرة ومن المفردات التى دخلت بواســطة الأدباء وكتّاب الرسائل وقد دخلت اللّغة الفارسية تقليدا للعرب. (حسينى كازرونى، ١٣٨٤ش: ٢٤)

وبالتدقيق فى أسلوب كتابة تاريخ البيهقى فإنّنا نلاحظ أن اختيار الكلمات الفارسية أو العربية إنّما يتم بشــرط الفصاحة. ولم يســتخدم البيهقى فى تركيب جملة بقدر الإمكان سوى الألفاظ الصحيحة والسّلسة والمفردات السّهلة والقريبة إلى الفهم. (المصدر نفسه: ٥٨)

وبشكل عام فإنّ أسلوب اســتعمال المفردات والتّركيبات العربية فى تاريخ البيهقى كما يلى:

- يحاول البيهقى أن يســتعمل مفردات فارسية أكثر؛ إلا أن الضرورة قد تضطره إلى استخدام كثير من المفردات العربية أيضاً فى كلامه. نحو: ملطّفة، مشافهة، خريطة، باغى، ثغر، عاصى، عشوة، هزيمة، إعزاء، معدّ، و... .

- يستعمل فى بعض الأحيان مصادر مؤلفة من العربية والفارسية، مثل: فصل شدن، خالى كردن، تعليق كردن، صفرا جنبيدن، إنهاء كردن.

- المفــردات المتداولــة فى التراكيــب الدُعائية أو الأمثــال أو الآيات والأحاديث والأشعار العربية والّتى ليس عددها فى تاريخ البيهقى قليلاً. (بيهقى، ١٣٨٠ش: ١٩)

- اســتخدام المفردات الشّرعية، والدّينية، والفلســفية، والأخلاقية، والأدبية والتى دخلت الفارسية بدخول الإسلام إلى إيران وانتصار العرب على الإيرانيين، ولم يسجّل آنذاک تسـلّطهم السّياسى على إيران فحســب، بل ترک تأثيرهم على حياة الإيرانيين على المســتويات الثّقافيــة والاجتماعيــة والاقتصادية. والبيهقى أيضا مجاراة لســائر الكتّاب وبســبب أفكاره الإســلامية وعقائده وكذلک مهنته بدأ فى تعلّم هذه اللّغة، ومن خلال نظرة ســريعة يتّضح تأثير هذه اللّغة فى جميع آثاره ولا ســيما فى تاريخه. يبدو أن اســتخدام لغة الدّيوان فى عهد البيهقى جاء مطابقاً لدواوين دار الخلافة الإســلامية فى بغــداد، وذلک لأن ملوک إيران كانوا يوقّعون على وثيقة البيعة والتّعهّد للخلفاء ويعتبر الوالى نفســه مولى ونصيراً لأميرالمؤمنــين، وفى المقابل فإنهم يمنحونه ألقاباً عالية، وكان البيهقى يســتخدم أكثر هذه المفردات، مثل: ديوان الاســتيفاء[1]، ديوان الرّسائل[2]، ديوان العَرَض[3]، ديوان القضاء، ديوان المظالم[4]، ديوان الإشراف[5].

أ. اســتخدام الكُنى والأنســاب (الألقاب): وكان يســتخدمها البيهقى كراراً تقليداً لأسلوب كتّاب اللّغة العربية، ويذكرها أحياناً بصورة مخففّة، مثل: بوسهل، بوتمام، بوحنيفة،

١. ديوان الاســتيفاء مالية ويعتبر ثانى ديوان من حيث الأهمية فى دولة الغزنويين، وكان مســؤولا عن الدخل والنفقات فى المملكة، وكان يدار من قبل المســتوفين وهم يشرفون على دخل ونفقات المملكة. وفى هذا الدّيوان أيضاً يتم البت فى الأمور المالية.

٢. ديوان الرّســائل هوثالث ديــوان ذوأهمية فى دولة الغزنويين ويأتى مقام صاحب ديوان الرّســائل بعد صاحب ديوان الإســتيفاء. وكان هذا الدّيوان مركزا للرسائل السّلطانية الّتى تكتب وفيه تستخدم المصطلحــات والمفــردات المتداولة فى هذا المجال، مثل : الخليفــة، الكاتب، المترجم، المحرر وصاحب ديوان الرّسائل.

٣. ديوان العَرَض وهو خامس ديوان من حيث الأهمية فى العهد السّــلجوقى، وهو مسؤول عن متابعة الأمور العسكرية فى السلم والحرب.

٤. ديوان المظالم وهو ديوان يتابع الأعمال الظالمة للولاة ورجال الدّولة ويشرف عليه الملک وأوّل من وضعه الخلفاء العباسيون وحتّى زمان المقتدر فإنّ الخليفة نفسه كان يتابع أموره.

٥. وهو بمثابة دائرة التّفتيش ويســمّى صاحبه «مُشــرف» وله عدّة مســاعدين وأشخاص يرسلهم إلى الولايــات للتفتيــش. ويتمّ تعيين المشــرفين من قبــل الوزير أو صاحب ديوان الإشــراف أو من قبل السّلطان والأمير.

بوالقاسم سيمجور، وأحياناً أخرى بصورة كاملة، مثل: أبوبكر، أبوالحسن، أبوالقاسم.

ب. الإتيان بالمشتقات: إذا بحثنا في كتاب البيهقي فيمكننا أن نشاهد كلمات من قبيل: تضريب، معتمد، مواضعة، جمال، رعونت، مخاطبة، مكاشفة، مهد، مشافهة، استصواب، استحقاق، و... . ويستخدم البيهقي أحياناً فنّه الخاص ومن خلال إضافة اللواحق إلى المشتقات ينشيء تركيبات جديدة،[١] تعادل وتساوي الأصل. وهذا يدل على أنّه استخدم المفردات العربية في اللّغة الفارسية.

ت. استخدام أصول الجمع في العربية: كاستخدام "ات"، و"ون- ين" واستعمال جموع التكسير العربية.

ث. استخدام المصادر الثلاثية المزيدة:

ج. استخدام الكلمات المنونّة: والتنوين من خصائص المفردات العربية ولكن بعض هذه الكلمات المنوّنة دخلت اللّغة الفارسية. ومن بين أقسام التنوين فإن الأغلب هي تنوين النصب التي دخلت مع الكلمات العربية إلى اللّغة الفارسية.

ح. استخدام النّعوت والعناوين: إنّ أهمية الألقاب والعناوين في المكاتبات والمخاطبات تحظى بأهمّية كبيرة، وعلى الكاتب أن يدقّق في ذلك كثيراً، وذلك لأن الألقاب تدل على الاحترام والتكريم، ويصدر الخليفة أو السّلطان هذه الألقاب وهي تبين الرتبة الإدارية أو العلمية أو المنصب الحكومي للشّخص.

خ. الجمل الاعتراضية: وهذا النّوع من الجمل يتضمن عادة دعاء للمخاطب أو عليه أو تمنّيا أو توضيحا للمفهوم الأصلي للجملة.

د. الكلمات والمصطلحات المركبة:[٢] وهي في تاريخ البيهقي تابعة للغة المعيار.

ذ. الاستشهاد بالآيات والرّوايات والأحاديث: من الأمور اللافته للنظر في آثار البيهقي إيراده للآيات والأحاديث وأقوال العظماء. ونظراً لانتشار الثّقافة الإسلامية

---

١. كاهل‌وار، محتشم‌تر، مهذب‌تر، و... .

٢. استطلاع رأى (كسب آگاهى)، تنوّق كردن (نيک بنگريستن چيزى)، ازل الآزال (آغاز آغازها)، أيمان البيعة (سوگندهايى بيعت كردن)، بحلى خواستن (طلب رضايت وحلال كردن)، بر عميا (كوركورانه)، بر مغامضه (ناگهانى)، به مشافهة (به طور شفاهى)، بياض كردن (گاكنويس كردن)، بيت المال صلتى (بودجه پرداخت جايزه).

واعتناق الإيرانيين للدين الإسلامى فإن الإتيان بالآيات والأحاديث من الأقوال والكتابة بشكل عام يعد وسيلة لجذب المخاطب، وإقناعه.

ر. الأشعار وضرب المثل: إن ذكر الأشعار[١] والأمثال العربية[٢] هو سبب آخر من أسباب المتعة فى كتاب البيهقى. فإن ذكر الحوادث التّاريخية مصحوبة بالأشعار وضرب الأمثال وذكر النّصائح يؤدى إلى صيرورة الموضوع التّاريخى أكثر جاذبية. ويشاهد فى عصر المؤلف كثرة الاستناد إلى الأشعار العربية. زاد البيهقى كتابه روعة وجمالا من خلال الاستخدام المناسب للأشعار والأمثال.

وعلاوة على استعارة تاريخ البيهقى للمفردات والمصطلحات العربية فإنّه استخدم أيضاً أساليب كتابة المتون العربية، وإليک بعضا منها:

١. يأتى أحيانا عند بيان الحكايات والمواعظ بآية الاسترجاع ونعنى بها «إنا لله وإنا إليه راجعون».

٢. طبقا لأسلوب الكتابة العربى فإن البيهقى أحيانا يأتى بكلمة "الله الله" للتحذير والتّنبيه وإثارة الاهتمام.

٣. إن أسلوب تركيب الجملة فى تاريخ البيهقى عربى، مثل ذكر المفعول الصريح قبل الفعل والفاعل. فالإتيان بجملة الاستفتاح بصورة كاملة فى بداية الرسائل وأحيانا مختصرة (مخففة) للابتداء بالكلام.

٤. استخدام تعابير من أمثال: العياذ بالله، معاذ بالله، فالعياذ بالله، نعوذ بالله، و... للاستعاذة بالله فى الكتاب وفى إطار جمل اعتراضية.

٥. الإتيان بعناوين الأبواب والفصول فى الكتاب باللّغة العربية، مثل: ذكر خروج الأمير مسعود، رضى الله عنه من بلخ إلى غزنين.

٦. استخدام عبارة الحوقلة «لا حول ولا قوّة إلا بالله العلى العظيم»، وكذلک سبحان الله أو سبحان الله العظيم للتّعجّب أو بيان البلاء.

٧. جميع التواريخ المذكورة فى كتاب تاريخ البيهقى إنّما هى بالشهور القمرية.

---

١. استشهد البيهقى بالأشعار فى أكثر من٦٢ موضعا.

٢. استخدم البيهقى الأمثال فى ١٩ موضعا من كتابه.

٨. رسالة الهزيمة:[١] من الآداب والعادات التى انتقلت من العرب إلى الإيرانيين وأشار إليها البيهقى أيضاً هى كتابة رسالة الهزيمة أو طلب المساعدة من القوم والقبائل المجاورة.

النتيجة

الفتح العربى لإيران واعتناق الإيرانيين للدّين الجديد مهد لدخول كثير من المفردات والمصطلحات العربية- بما فيها المصطلحات الشّرعية والدّينية- إلى اللّغة الفارسية. وكان المثقفون والعلماء الإيرانيون يعتبرون فى معرفة اللغة العربّية وإجادتها نوعا من الفضل والعلم والتباهى، وخدمة للدين الإسلامى الحنيف، وتقربا من أرباب الجاه والسلطان؛ وتحقيقا لذلک كله فقد ظهر لدى الشعب الإيرانى المسلم اهتمام بالغ بتعلّم اللغة العربية وآدابها.

إنّ التغييرات الحاصلة فى ديوان الرسائل، وكتابة الرّسائل الحكومية المهمّة باللغة الفارسية والعربية، وأخيرا تغيير لغة الدواوين على يد الخواجة حسن الميمندى إلى اللغة العربية فى عهد البيهقى، هى من نتائج هذا التّوجه الجديد، وهذا أمر مشهود وواضح تماماً فى كتب القرن الخامس والسّادس ولا سيما فى كتاب تاريخ البيهقى.

وتبعا للغة فإنّ الصرف والنّحو العربيين أيضاً قد أثرا فى كتابة تاريخ البيهقى، ونلاحظ ذلک فى تقديم الأفعال، وإنشاء الجمل الحالية، ومطابقة الصفة للموصوف و... .

وأشرنا أن النّثر الّذى استخدمه البيهقى فى كتابته نثر متوسّط (بين بين)، ومن خصوصياته البارزة: الإطناب، الاستشهاد، التمثل بالآيات والأحاديث، استعمال المفردات العربية، استخدام السّجع والموازنة والتّوصيف (طبعاً بشكل محسوس وقليل) و... .

وإلى جانب استخدام البيهقى للمفردات والمصطلحات العربية فعلينا أن نذعن أنّ

---

١. و من جملتها رسالة الأمير مسعود إلى أرسلان خان من خانات تركستان وطلب المساعدة منه عندما هجم جيش المسعودى. وإذا قرأنا الرّسالة من البداية إلى النهاية نرى بوضوح تأثّرها باللّغة العربية وآدابها. فالبداية ببسم الله الرّحمن الرّحيم ثمّ المقدّمة والخطبة والآية وأخيراً خاتمة الرّسالة بالأسلوب العربى.

البيهقى لايصر على استخدام هذه المفردات، وإنّما يتوجّه للسلاسة والبلاغة ولغة المعيار؛ ويظهــر أنّه يرى فى مراعاة قواعد اللغة الفارســية وحدودها رعاية للغة المعيار. ويبدو أن البيهقى يعتبر الفصاحة هى الشــرط فى اختيار الكلمات الفارسية والعربية؛ وهو فى تركيب الجمل يســتخدم- ما أمكنه ذلك- الألفاظ الصحيحة والسلســلة والقريبة من الفهم. وهو- فضلا عن اتباعه لأصول الفصاحة والبلاغة- كان ينظر إلى شرط الصواب والاستقامة فى أداء أى نوع من المعانى ولم يجز التخلّف عن الصّواب.

وفيمــا يخــص بتأثّر تاريــخ البيهقى باللغات الأخــرى، فنقول علــى الرغم من أنّ الغزنويين كانوا أتــراكاً إلا أنّ تأثر هذا الكتاب بالمفردات العربية أكثر بكثير من تأثره باللّغات التركية والصينية أو المغولية.

المصادر والمراجع

آذرنــوش، آذرتاش. ١٣٥٤ش. راههاى نفوذ فارســى در فرهنگ وزبــان عرب جاهلى. تهران: انتشارات توس.

آذرنــوش، آذرتــاش. ١٣٧٤ش. راههاى نفوذ زبان فارســى در فرهنگ وزبــان عربى. تهران: انتشارات پرتو.

اشــرف صادقى، على. ١٣٨٦ش. «تاثير نظام آوايى عربى در نظام آوابى فارسى». خبرگزارى فارس. صفحة فرهنگى وحوادث. شماره ٨٦٠٣٢٨٠٠٩٥.

امام شوشــترى، محمّد على. ١٣٤٧ش. فرهنگ واژگان فارسى در زبان عربى. تهران: انتشارات خوارزمى.

بهار، محمّد تقى. ١٣٦٩ش. سبک شناسى. تهران: أمير كبير.

بيهقى، أبوالفضل محمّد بن حســين. ١٣٨٠ش. تاريخ بيهقى. بر اســاس نسخة دكتر فياض واديب نيشابورى ودكتر غنى. تهران: نشر هيرمند.

بيهقى، أبوالفضل. ١٣٧٣ش. تاريخ بيهقى. به تصحيح دكتر خطيب رهبر. تهران: انتشارات مهتاب.

بيهقــى، أبوالفضــل. ١٣٨٣ش. تاريخ بيهقى. تصحيح دكتر على أكبر فياض. مشــهد: دانشــگاه فردوسى.

پاكيزه خو، طوبى. ١٣٨٣ش. «رابطه متقابل عربى وفارسى». كيهان فرهنگى. شماره ٢١٩.

چراغى، على. ١٣٧١ش. «آموزش زبان عربى ضرورتى براى زبان فارســى». مجلة تطوير تعليم المعارف الإسلامية. تهران. شماره٣٤.

حسينى كازرونى، أحمد. ١٣٨٤ش. معجم تاريخ بيهقى. تهران: انتشارات زوار.

حلبي، علي أصغر. ١٣٨١ش. تأثير قرآن وحديث در ادبيات فارسي. تهران: نشر سمت.
خواند مير، غياث الدّين بن همام الدّين. ١٣٥٥ش. دستور الوزراء. تهران: نشر إقبال.
رازي، فريده. ١٣٦٦ش. فرهنگ زبان عربي در فارسي معاصر. تهران: انتشارات مركز.
روان پور، نرگس. ١٣٦٨ش. گزيده تاريخ بيهقي. تهران: مركز بنياد.
زيدان، جرجي. ١٩٩٢م. تاريخ آداب اللّغة العربية. بيروت: دار ومكتبة الحياة.
شميسا، سيروس. ١٣٧٨ش. مختصري در سبک شناسي. تهران: انتشارات فردوسي.
صفوي، كوروش. ١٣٦٧ش. گزيده‌اي تاريخي در زبان فارسي. تهران: نشر مركز.
فرشيد ورد، خسرو. ١٣٧٣ش. عربي در فارسي. تهران: دانشگاه تهران.
وكيلي، نازنين. ١٣٧٧ش. «رابطه درس عربي با زبان فارسي». تهران: اولين همايش زبان عربي.
ياحقي، محمّد جعفر. ١٣٧٣ش. ديباي خسرواني. تهران: انتشارات جامي.

إضاءات نقدية (فصلية محكّمة)
السنة الثانية – العدد السابع – خريف ١٣٩١ش/ أيلول٢٠١٢م

فضاء النقد في شروح المعلَّقات
(دراسة سانكرونية)

سميه حسنعليان*
سيدمحمدرضا ابن الرسول**

الملخص
إنّ للمعلَّقـات مكانةً مرموقةً في الأدب العربي، فضلـاً عن أهميتها في العلوم المختلفة التفسـيرية، واللغوية، والنحوية واحتوائهـا على كثير من الألفاظ الجاهلية وغريبها، ولهذا فقد اهتمّ بها كثير من الشـّراح، وقد أبدوا آراءهم النقدية ضمن شـرحهم هذه القصائد النفيسة.ومن هذا المنطلق يحاول هذا البحث استخلاص المنهج النقدي الذي تميّز به الشـرّاح في شرح المعلَّقات مسـتخدماً المنهج التوصيفي ـ التحليلي. وانسياقاً من هذا تقوم الدراسة على خطة تنهض على محورين بارزين هما: المقام والمقال.

وقـد اتّضح مـن البحث أن الشـرّاح اهتمّوا بالنقد في شـروحهم وإن لم يكونوا مكثريـن منه، وظهرت آراؤهم النقدية في المسـتويات المختلفة منها المسـتوى الفنيّ (المعجم، والصوت والإيقاع، والنحو والبلاغة)، والمستوى الدلاليّ.

الكلمات الدليلية: المعلَّقات، الشروح، النقد، سانكرونية، المقام، المقال.

---

*. أستاذة مساعدة بجامعة إصفهان، إيران Shassanalian@yahoo.com .
**. أستاذ مساعد بجامعة إصفهان، إيران
التنقيح والمراجعة اللغوية: د. مهدي ناصري.
تاريخ الوصول: ١٣٩١/٢/٣هـ. ش
تاريخ القبول: ١٣٩١/٩/١هـ. ش

١. المقدمة

للشعر الجاهلى عامة وللمعلَّقات خاصة مكانةٌ مرموقةٌ بين ما أثر من أدب العرب طوال حياتهم التاريخية، منذ ذلک الزمن البعيد الذى عاشوا فى حدود الجزيرة العربية إلى العصور التى انتشروا فيها حاملين مشاعلَ الإسلام فى مختلف بقاع الأرض.

وما من عصر من عصور التاريخ الطويلة التى عاشت فيها الأمّة العربية إلا وبرزت فيه العنايةُ الواضحةُ بالشعر الجاهلى والمعلَّقات بروزاً واضحاً، كأنهم ورثوا طبيعةَ الحرص على هذا التراث. وذلک لأنّ الشعرَ الجاهلىّ يُعدّ أهمَّ مصدر من المصادر التى يستمدّ منها الباحثون فى دراسة تاريخ هذه الأمة وحضارتها ولذلک عُنِىَ الباحثون فى الأدب العربى والمشغوفون بها فى البلاد العربية وغيرها بدراسة هذا الأدب.

هذا من جهة ومن جهة أخرى إنّ الشعر كان يحتلّ مكانةً مرموقةً بين الناس وأصبح شاعره جزءاً مهماً فى نظام القبيلة يمجّد بطولاتِها ويصوِّر آمالَها ويفخر بمآثرها. ولمّا كانت المعلَّقات بوصفها جزءاً من هذا الميراث القيّم هى «الصورة الأخيرة التى انتهت إليها تجاربُ الجاهليين فى التعبير الشعرىّ ولذلک فاقت شهرتها شهرةَ ما سواها من الشعر الجاهلى، بل الشعر العربى على الإطلاق وأصبح لأصحابها من الذكر فى تاريخ الأدب العربى ما لم يظفر به غيرُهم من الشهرة وذيوع الصيت ومن الممكن اعتبارُ تلک الصورة التى وصلت بها إلينا المعلَّقات، الصورةَ الكاملةَ للشعر العربى بما اجتمع لها من حسن الوزن وجودة القافية، وقوة المعانى، وجزالة الألفاظ، ومتانة الصياغة.» (طبانة، ١٩٥٨م: ٥)، فلا شکّ أن العلماء والأدباء اهتمّوا بها واستشهدوا بها فى مؤلفاتهم الأدبية، والتاريخية، والبلاغية، والنحوية، والتفسيرية. كما أنّ أثر المعلَّقات فى النحو لايقلّ عنه فى التفسير؛ فقد حَظيت هذه القصائدُ بجهود النحاة قديماً وحديثاً فكثرت الشواهدُ النحويةُ من شعر المعلَّقات وخاصة إذا اعتمدت برواياتها المختلفة ولبعض هذه الشواهد أثرٌ كبيرٌ فى تثبيت القاعدة النحوية ولا سيّما القواعد التى انفردت شواهد المعلَّقات دون سواها فى تثبيتها. (دويكات، ٢٠٠٠م: ١٤)

ولايخامرنا شکٌّ أنّ هناک أسباباً مهّدت لنشأة شروح الشعر عامة والمعلَّقات خاصة، منها: سبب تاريخى، وسبب لغوىّ وسبب عاطفى.

ومن أهمّ هذه الشـروح القديمة: شـرح المعلَّقات التسـع لأبی عمرو الشيبانی[1] (ت ٢٠٦ق)، شـرح القصائد السـبع الطوال الجاهليات لأبی بكر الأنبـاریّ (ت ٣٢٨ق)، وشـرح القصائد المشـهورات الموسـومة بالمعلَّقات لأبی جعفر النحـاس (ت ٣٣٨ق)، وشرح المعلَّقات السبع للزوزنیّ (ت ٤٨٦ق)، وشرح المعلَّقات العشر للخطيب التبريزی (ت ٥٠٢ق).

وقـد ظهر النقاطُ النقدية الهامة فی هذه الشـروح فكان من الأهمية بمكان تسـليط الضوء على طبيعة النقد عند شـرّاح المعلَّقات ومنهجهم النقدی فی شـرح هذه القصائد النفيسة.

ومـن أهمّ الأهداف التی تقصد هذه المقالةُ تحقيقَها: دراسـة منهج شـرّاح المعلَّقات النقدی فی شروحهم، والإشارة إلى آراء الشرّاح النقدية. والمنهج الذی يتبعه هذا البحثُ هو التوصيفی ـ التحليلی. فقد تمّ تركيزنا فی هذه المقالة على عدة شـروح قديمة مذكورة آنفاً وتعاملنا مع آثار الشـرّاح وفق العقيدة البنيوية بطريقة سانكرونية أی على أساس أنها آثار متزامنة مع ذواتها عبر رصْد الفضاء والحَيّز.

والجدير بالذكر أنه بالنسـبة إلى منهج شرّاح المعلَّقات النقدی فنكاد لانعثر على ما يُذكر فی هذا الكتاب أو على بحث آخر شامل وافٍ للموضوع.

أما الخطة التی اخترناها للبحث عن النقد فی شـروح المعلَّقات فتنهض على محورين بارزين هما: المقام والمقال[2].

وإليک الآن تعريف بعض المصطلحات التی وردت فی البحث:

---

١. جدير بالذكر أن هناک قرائن تثبت أنه لا تصح نسبة هذا الشرح إلى الشيبانی ولا يسع البحث هذا الموضوع ولكننا افترضنا صحة نسبة هذا الشرح إليه ودرسنا النقد فيه.

٢. ولا يفوتنـا الذكـر بأننا اتبعنا هذيـن المصطلحين والخطة المتوخاة فی بيان منهج الشـراح النقدی طريقة الدكتور أحمد الودرنی فی كتابه «شـرح الشعر عند العرب؛ من الأصول إلى القرن ١٤ق(دراسة سـانكرونية)» إذ حاول الباحث فی كتابه المذكور البحث عن أجوبه لهذه الأسـئلة: كيف شرح العرب أدبهم؟ وما هی أُطُرهم المرجعية فی ذلک؟ ثم انعقد كلامه على مصطلح الشـرح داخل الأصول العربية ضمن التحليل المعجمی واعتبره وسيلة تمكنته من ضبط سياق المصطلح ودرسه من داخل اللغة المعنية؛ إذ أدى كل هـذا به إلى الانتقال للبحث فی تطور المصطلح عبر الفضاءات. وقد بيّن الباحث فضاءات ثلاثة لشـرح الشـعر عند العرب هی: فضاء الرّواية عند أبی عبيدة، فضاء النقد عند أبوبكر الصولی، المرزوقی والتبريزی وفضاء الإحياء والتحديث عند اليازجی والبرقوقی. (الوردنی، ٢٠٠٩م: ١٦)

● **المقام**[1]: هو مجموعة الأوضاع النفسية والاجتماعية والتاريخية أو العناصر غير اللسانية التي تحدّد بثّ ملفوظ أو أكثر في فترة من الزمن محدّدة وفي مكان بعينه. أما في اللسانيات فعوضاً عن المقام يقع الحديث عن السياق أو السياق المقاميّ. (الوردني، ٢٠٠٩م: ٤٤)

● **المقال**[2]: هو اللغة في حالة استعمال أي لسان من الألسنة ينهض بوظيفة فاعل/ متكلم. (الوردني، ٢٠٠٩م: ٤٤)

● **الشرح**[3]: «هو الكشف، يقال: شرَح فلان أمرَه أي أوضحه وشرح مشكلة بيّنها وشرح الشيء يشرحه شرْحاً وشرّحه فتحه وبيّنه وكشفه وكلّ ما فُتح من الجواهر فقد شُرح أيضاً تقول: شرحتُ الغامض إذا فسّرتُه والشرح الفتْح والشرح البيان والشرح الافتضاض للأبكار.» (ابن منظور، مادة: ش‌رح) وهناك بعض المصطلحات والمفاهيم يقترب في معناها من الشرح، ألا وهي: التفسير والتحليل والتأويل وبين كل هذه المصطلحات متصوّرات جامعة تؤلف بينها على نحو يجعلها تضطلع فيه بنفس الوظيفة الدلاليّة وإن تعددت العلامات وتباينت. (الوردني، ٢٠٠٩م: ٨١ نقلاً عن الزيدي: ٤٠)

قبل الدخول في صلب الموضوع علينا أن نوضح الأصول التي وضعها السلفُ في شرح النصّ وتوارثها الخلف منهم وقد تجلّت على ثلاثة أصعدة هي:

نواة الشرح: وهي البيت الشعريّ كوحدة دنيا فهو عندهم النصّ وعليه المدار.

حدود الشرح: فالشارح امتدّت عنايتُه إلى نصّيْن: نصّ المقام ونصّ المقال.

نمط الشرح: إذ كان الشارح يتعامل مع النصّ الشعريّ تعاملاً ثلاثيّ الأبعاد: البعد اللغويّ، والبعد المعنويّ، والبعد الفنيّ.

ولسنا ممن يريدون إخراج القديم في ثوب جديد بل نحن ممن جعلوا ديدنهم التأصيل بفهم القديم بالقديم في ضوء الحديث، كما يدلّ عنوان الدراسة هذه عليها.

٢. مظاهر تعامل الشروح في ضمن فضاء النقد:

في هذا القسم من المقال نهتم بالمحورين الأساسيِن للبحث عن النقد في شروح

---

1. Situation du discourse
2. Discourse
3. Explanation

المعلَّقات مشيراً إلى الشواهد المختلفة لها.

٢. ١. المقام:

«إن المقـام ينهض على عدة أطر تتواصل تراكباً أو تعاقباً. ويعمد الشـارح إلى أن ينـزّل ضمنها النصَّ الشعرىّ باعتباره حدثاً قولياً يرتبط بأحداث غير لسـانية مؤثرة فيـه فاعلة، لذا أمكن النظر فى نوعين من المقام: مقـام خارجىّ يضمّ إطارين: التاريخ والاجتماعيات، ومقام داخلىّ يضم إطارين: رواية النصّ وفضاء الإنشـاد.» (الوردنى، ٢٠٠٩م: ٤٤)

٢. ١. ١. الخارجىّ:

يحتوى هذا النوع من المقام على إطارين، هما:

٢. ١. ١. ١. التاريخ:

يُلاحِظ قارئُ شـروح المعلَّقات أنّ أصحاب هذه الشـروح يعرضون ضمن شرحهم لنوعـين من الأحداث: أحـداث عامة مثّلت حافزاً من حوافز القول الشـعرىّ وباعثاً عليه، واتصلت بالنصّ فى كليته؛ وإليك بعض النماذج منها:

امتازَ ابنُ الأنبارىّ بين الشـّراح بأنه كان يـأتى بمقدمات طويلة فى بداية كل معلَّقة مشـيراً إلى نسب الشاعر، موضحاً سـبب إنشـاد القصيدة مروراً بالحوادث التاريخية مسـتنداً إلى العلمـاء والرواة الذين سمع منهم أو أخذ عنهم هـذه الأخبار وزوّد قارئ شرحه بمجموعة ضخمة من المعلومات التاريخية والأخبار التى تتعلق بذاك العصر.

ولكن النحاس لم يُشِـر فى مقدمة شـرحه لكلّ قصيدة إلى سبب إنشاد هذه القصائد إلا فى معلَّقة زهير إذ ذكر أنّه قال هذه القصيدة لمدح الحارث بن عوف وهرم بن سـنان المريين. (النحاس، لاتا: ١/٩٩)

لانكاد نجد شـرحاً وافياً للحوادث التاريخية وأخبارها مما يتعلّق بالمعلَّقات فى شرح الزوزنىّ وكأن الشـرح بعيد كلّ البعد عن أتّون الشطحات التاريخية. ولم يصدّر الزوزنىّ فى شرحه كلّ معلَّقة بمقدّمة إلا معلّقتين؛ هما: معلَّقة امرئ القيس ومعلَّقة طرفة بن العبد.

في مقدمتــه لمعلَّقــة امرئ القيس بدأ من قصة حبّ الشــاعر لعنيزة ابنة عمّه وما فعل في يوم دارة جلجل بفتيات الحيّ من ســرقة ملابسهنّ واشتراطه إعادتها إليهنّ بخروج كلّ فتاة من الماء ومجيئها متجردة، وعقره ناقته لهنّ، وحملهنّ أمتعته. أشــار الزوزنيّ إلى هذه القصة موجزة ومع أن بعض الشرّاح الآخرين كابن الأنباريّ يعدّ هذه الحادثةَ سبباً لنظم القصيــدة ولكن الزوزنيّ قال: «وذكر (أي امــرؤ القيس) هذه القصة في أثناء القصيدة.» (الزوزنيّ، ١٩٦٣م: ٦) وكأنّه لم يقبل كون هذه الحادثة سبباً في نظم القصيدة كلّها؛ ولعلّه على حقّ إذ من الصعب القول بأنّ المعلَّقة بكاملها قيلت من أجل هذه الحادثة إذ أشار الشاعر إلى يوم دارة جلجل في الأبيات ١٠ ـ ١٥، ولكنّه لم يذكر من القصة التي ساقها الرواةُ إلا ذبحَه الناقةَ للفتيات، ولم يُشِــر إلى خــروج الفتيات من الماء متجرّدات علماً بأنّ امرأ القيس لم يكن من الشعراء الذين يتعفّفون في شعرهم.

وفي مقدمــة معلَّقــة طرفة بن العبد يبــدأ حديثه عن قول المفضّل بــن الضبيّ في ذكر حســبه الكريم، وشــعره الهجائيّ في زوج أخته وما دار بينه (أي زوج أخته عبد عمرو) وبين عمرو بن هند الملك. وقال الزوزنيّ بعد ذكره رواية المفضّل وقد كان قال في ذلك قصيدته التي أوّلها «لخولة أطلالٌ» وكأنّه يريد القول إن ســبب إنشــاد المعلَّقة هو شعورُ الشاعر بقرب موته بالبحرين. وانفرد الزوزنيّ ببيانه السبب هذا ولكنّنا لا نجد أيةَ إشارة إلى الحادثة التي انتهت بقتله. ويشــير الزوزنيّ أيضاً إلى ســبب آخر في قتل طرفة من رواية العتبيّ في المقدمة.

النوع الثاني من الأحداث التي أشار إليها الشرّاح هي أحداثٌ خاصةٌ ترتبط بجانب من جوانب النصّ، منها:

قــال الخطيب التبريزيّ في شــرح البيت الـ٤٩ للحارث، مشــيراً إلى حادثة محاربة كســرى لإياد، وذكر أن لقيط بن يعمر الإياديّ الذي كان ينزل الحيرة عندما اطّلع على ما قصده كســرى كتبَ إلى إياد وهو كانوا بالجزيرة ليســتعدوا قواهم في مقابلة العدو: «فلما بلغ كتاب لقيط إياداً استعدّوا لمحاربة الجنود التي بعث بهم كسرى، فالتقوا فاقتتلوا قتالاً شديداً حتى رجعت الخيلُ وقد أصيبَ من الفريقين، ثم إنّهم بعد ذلك اختلفوا فيما بينهم وتفرّقت جماعتُهم فلحقت طائفة منهم بالشــام، وأقام الباقون بالجزيرة.» (الخطيب

التبریزی، ١٩٩٧م: ٣١٤)

وقال ابن الأنباریّ مثلاً فی شرحه البیت السابع عشر لزهیر:

فَأقسَمتُ بِالبَیتِ الَّذی طافَ حَولَهُ   رِجالٌ بَنَــوهُ مِن قُرَیــشٍ وَجُرهُمِ

مشیراً إلی حادثة بناء الکعبة ناقلاً عن أبی عبیدة و قال: «کانت الکعبة رُفعت حین غَرِقَ قومُ نوح علیه الســلام، فأراد الله تبارک وتعالی تکرمةَ قریشٍ، فأمرَ الله عزوجلّ أبویهم إبراهیمَ وابنَه إسماعیلَ علیهما الصلاة والســلام أن یُعیدا بناءَ الکعبة شــرّفها الله تعالی علی أسِّها الأول فأرادا بناءَها لما أراد الله عز وجلّ من تکرمة قریش، فأنزل الله تعالی فی القرآن: ﴿وَإِذْ يَرْفَعُ إِبْرَاهِيمُ الْقَوَاعِدَ مِنَ الْبَيْتِ وَإِسْـمَاعِيلُ رَبَّنَا تَقَبَّلْ مِنَّا﴾ (البقــرة ٢: ١٢٧) ... الآیة. ألا تری أنهما أولُ من رفَع البیت بعد ما کان رُفع، فلم یکن وهو مرفوع له ولاة منذ زمن نوح علیه الصلاة والسلام ... .» (ابن الأنباریّ، لاتا: ٢٥٣)

٢. ١. ١. ٢. الاجتماعیات:

یهتمّ الشــارحُ فی هذا الإطار -للمقام الداخلی لشرح النصّ- بالثقافة الاجتماعیة التی أظهرها الشــاعر فی شعره فهو متمثل إما فی شجرة الأنساب وما ینشأ من علاقات وإما فی الآداب التی أشار إلیها الشاعرُ فی شعره.

بالنســبة إلی شجرة الأنســاب فکثیراً ما نلاحظ مثلَ هذه التوضیحات فی شرح ابن الأنبــاریّ، إذ کان حریصاً علی تدقیق روایة أقواله وشــواهده، قال فی مقدمة شــرحه معلَّقة لبید: «وأخبرنا أبو عمران موسی بن محمد الخیاط قال: حدّثنا إسحاق بن إبراهیم الخراسانی ـ وهو ابن أبی إسرائیل.» (ابن الأنباریّ، لاتا: ٥١٠)

قال النحاس مشیراً إلی عدم اهتمامه بمثل هذه الأمور کالحوادث التاریخیة وتوضیح الأعلام الواردة فی أبیات المعلَّقات: «ولم أکثر الشــواهد ولا الأنساب لیخفّ حفظ ذلک إن شاء الله.» (النحاس، لاتا: ١/٣)

أما الزوزنیّ فلم یتعرّض إلی تعریف أعلام الإنســان والقبائل التی أورد أسماءها فی شــرحه وقد اکتفی فی تعریف العلم بذکر نســبه کما قال فی البیت الـ٢٧ للحارث: «إرم: جد عاد وهو عاد بن عوص بن إرم بن سام.» (الزوزنیّ، ١٩٦٣م: ١٦٠)، بل ربّما اکتفی

باسمه معرّفاً إيّاه بأنه «رجل» كما فعل فی شرحه للبيت الـ٦١ لمعلَّقة عمرو والعلم هو «علقمة بن سيف». (المصدرنفسه: ١٢٩) أو شرحه للبيت الـ٦٩ لطرفة والعلم هو «قرط بن معبد» إذ قال فی شرح البيت: «يلومنی ما لم وما أدری ما السبب الداعی إلی لومه إيّای كما لامنی هذا الرجل فی القبيلة، يريد أنّ لومه إيّاه ظلم صراح كما كان لوم قرط إيّاه كذلک.» (المصدرنفسه: ٦٣) وكذلک موقفه بالنسبة إلی الملک «عمرو بن هند». (المصدرنفسه: ١٢٢) و»حصين بن ضمضم» (المصدرنفسه: ٨٢) وغيرهما من الأعلام المذكورة فی أبيات المعلَّقات.

أما الخطيب فذلک فی ثلاثة مواضع من شرحه، منها أنه قال فی شرح البيت الأول للأعشی عند ذكر اسم «هريرة» أشار إلی «خُليد»: «قال أبو عبيدة: هريرة قينة كانت لرجل من آل عمرو بن مرثد أهداها إلی قيس بن حسان بن ثعلبة بن عمرو بن مرثد فولدت له خُليداً وقد قال فی قصيدته: جهلاً بأمِّ خُلَيْدٍ حَبْلَ مَنْ تَصِلُ.» (الخطيب التبريزی، ١٩٩٧م: ٣٢٩)

وأما بالنسبة إلی الآداب الجاهلية التی أشار إليها الشرّاح فی شروحهم فمنها:

فقال الشيبانیّ فی شرح البيت الـ٧۵ لمعلَّقة امرئ القيس قال موضحاً لفظة «دوار» فی البيت، مشيراً إلی ما كان لهم من آدابهم فی طواف الكعبة عراةً: «ودوار اسم صنم فی الجاهلية كانوا يطوفون حوله وهم عراة وأتی بعضهم إلی بنی عدی فوجدهم يطوفون بدوار عراة فأعجبه ما رأی من محاسن النساء، فقال:

أَلا يا لَيْتَ أَخْوالی عَدِياً لَهُم فی ما أَتَوا دَوارُ

وكذلک كانوا يطوفون فی البيت الحرام عراة أيضاً فی الجاهلية، فقالت امرأة:

اليومَ يبدو بعضه أو كلّه وما بَدا منه فلا أحلُّهُ

أَصَمُّ مثلُ القَعْبِ بادٍ ظِلُّهُ

إلا الحمس وهم قريش فيطوفون فی ثيابهم، النساء فی الليل والرجال فی النهار وكانت المرأة منهم تتخذ مسابح من سيور فتعقلها بحقويها وتضمهما وتدور الدوران بعينه.» (الشيبانیّ، لاتا: ٧٦١)

أو قال ابنُ الأنبارىّ مشيراً إلى أن العرب كانوا: «يوقدون النار فى شدة البرد وينحرون الجزور ويضربون بالقداح وأكثر ما يفعلون ذلك بالعشىّ فى وقت مجىء الضيف. قال النمر:

وَلَقَد شَهِدتُ إذا القِداحُ تَوَحَّدَت   وَشَهِدتُ عِندَ اللَيلِ مُوقِدَ نارِها

عَن ذاتِ أولِيَةٍ أساوِدُ رَبِّها   وَكَأَنَّ لَونَ المِلحِ فَوقَ شِفارِها

(ابن الأنبارىّ، لاتا: ٢٣٠)، وقال أيضاً فى شرح البيت الـ٢١ لامرئ القيس مشيراً إلى ما كان عند الجاهليين من أمر الطلاق قائلاً: «وقال خالد بن كلثوم: كان طلاق أهل الجاهلية أن يَسُلَّ الرجلُ ثوبه من امرأته وتسلّ المرأة ثوبها.» (المصدرنفسه: ٤٦)

أو قال الزوزنىّ مستشهداً بالآية القرآنية لشرح آداب العرب أنه استشهد بالآيتين مبيّناً ما كانت تقوم به المرأةُ من آداب فى وفاة زوجه، فى شرح عبارة «إذا تطاول عامها» فى البيت الـ٨٨ للبيد:

وَهُمُ رَبيعٌ لِلمُجاوِرِ فيهِمُ   وَالمُرمِلاتِ إذا تَطاوَلَ عامُها

إذ أن: «المرأة كانت إذا توفّى عنها زوجُها أقامت عاماً ونزل بذلك القرآنُ فى أول شىء، قال الله عز وجلّ: ﴿وَالَّذِينَ يُتَوَفَّوْنَ مِنكُمْ وَيَذَرُونَ أَزْوَاجًا وَصِيَّةً لِّأَزْوَاجِهِم مَّتَاعًا إِلَى الْحَوْلِ غَيْرَ إِخْرَاجٍ﴾ (البقرة٢: ٢٤٠)، ثم نُسخ هذا بقوله: ﴿وَالَّذِينَ يُتَوَفَّوْنَ مِنكُمْ وَيَذَرُونَ أَزْوَاجًا يَتَرَبَّصْنَ بِأَنفُسِهِنَّ أَرْبَعَةَ أَشْهُرٍ وَعَشْرًا﴾ (البقرة٢: ٢٣٤).» (الزوزنى، ١٩٦٣م: ٢٠٧)

٢. ١. ٢. الداخلىّ:

أما المقام الداخلىّ فيحتوى إطارَ الرواية:

٢. ١. ٢. ١. الرواية:

يُلاحَظ فى هذا الإطار أنّ الشارح يعتمد على تقديم أكثر من رواية للبين الذى هو بصدد شرحه، إليك بعض النماذج منها:

الشيبانىّ بما أنه كان راوية شهيراً فى رواياته وجمع مجموعةً كبيرةً من الشعر الجاهلى

فله المنّ على كلّ من يهتم بالعربية لحفظه هذه الأشعار من يد الضياع فنراه في شرحه المعلَّقات أيضاً اهتمّ برواية أبياتها المختلفة، قال في شرح البيت الـ٣٨ لمعلَّقة امرئ القيس: في بيانه جواب «لمّا» مشيراً إلى جواز كون الواو مقحمة أو غير مقحمة وذكر رواية البيت تاليه بناءً على الإعراب: «وزعم بعضهم أن جواب لمّا قوله: انتحى بنا، والواو مقحمة ويجوز أن تكون الواو غير مقحمة والجواب محذوفاً تقديره: فلمّا أجزنا ساحة الحّي أمنّا وعلى هذا الوجه تكون رواية البيت الذي يليه: إذا قلت هاتي نوّليني تمايلت، ويروى: مددتُ بغُصْني دَوْمَةٍ.» (الشيبانيّ، لاتا: ١٤٤)

أو يُلاحظ أنه أشار إلى الرواية في شرح البيت دون أي توضيح آخر، قال في شرح البيت الحادي عشر للنابغة:

سَرَت عَلَيهِ مِنَ الجَوزاءِ سارِيَةٌ   تُزجي الشَّمالُ عَلَيهِ جامِدَ البَرَدِ

«ويُروى جامدُ البرد.» (الشيبانيّ، لاتا: ٨٨)

أو قال في بيتٍ لعنترة:

عَهدي بِهِ مَدَّ النَهارِ كَأَنَّما   خُضِبَ البَنانُ وَرَأسُهُ بِالعِظلِمِ

«ويروى: خَضِبُ البنانِ.» (الشيبانيّ، لاتا: ٢٤٧)

أما ابن الأنباريّ فإنه في مقدمات القصائد التي هو بصدد شرحها عندما أشار إلى الحوادث التاريخية والأنساب والأحساب اهتمّ برواياتها وذَكَرها مستنداً إلى قائليها، وكذلك فعله في شرح الأبيات، قال في شرح البيت السبعين لعنترة: «قال يعقوب بن السكيت: أنشدني هذا البيت محمد بن سلام الجمحي عن يونس ...» (ابن الأنباريّ، لاتا: ٣٦٠)

ولم يكن ابن الأنباريّ ملتزماً بأن يأتي بالرواية في موضع معين من شرحه البيت، بل أتى به في مواضع مختلفة؛ بداية شرح البيت أو في ضمن الشرح وبعد شرحه الألفاظ أو في خاتمة شرح البيت.

وكما لاحظنا أنه كان يهتمّ بالمعنى ويوضحه على أساس الروايات المختلفة، فكذلك يهتمّ بالنحو على أساس الروايات أيضاً ومثال ذلك أنه قال في شرح البيت الـ٧٢ لامرئ القيس:

يُضيءُ سَناهُ أو مَصابيحُ راهِبٍ أمالَ السَّليطَ بِالذُّبالِ المُفَتَّلِ

«ويروى: أو مصابيح راهب بالخفض، فمن رفع المصابيحَ قال: هى منسوقة على ما فى الكاف من ذكر البرق، ومن خفض المصابيح قال: هى منسوقة على اللمع، كأنه قال: كلمع اليدين أو مصابيح راهب.» (ابن الأنبارىّ، لاتا: ١٠٠)

وأشار أيضاً إلى رواية الأبيات غير أبيات المعلَّقات، قال فى مقدمة قصيدة امرئ القيس مشيراً إلى حادثة تاريخية وقد اسشتهد بأبيات له، قال فى شرح البيت:

وَقَاهُمْ جَدُّهُم بِبَنى أبيهِم وبِالأشْقَيْنَ ما كانَ العِقابُ

«ويروى «وقاهم جدّهم ببنى علىّ» وعلى هو عبد مناة بن كنانة.» (ابن الأنبارىّ، لاتا: ٦)

ذهب ابن الأنبارىّ أبعد من هذا واستشهد بالشعر حيناً وبالآية حيناً آخر لشرح الرواية التى ذكرها للبيت الذى كان بصدد شرحه، قال فى شرح البيت الـ٢٤ لامرئ القيس:

تَجاوَزتُ أحراساً إلَيها وَمَعشَراً عَلَىَّ حِراصاً لَو يُسِرّونَ مَقتَلى

«ويروى: «يُشِرّون مقتلى» بالشين أى يُظهرون، يُقال: أشررتُ الشئ، إذا أظهرته، قال الشاعر يذكر أصحاب على رضى الله تبارك وتعالى عنه:

فما بَرِحوُا حتّى رأى اللهُ صَبْرَهُمْ وحتّى أُشِّرَتْ بالأكُفِّ المصاحفُ

يريد: حتى أظْهِرت.» (ابن الأنبارىّ، لاتا: ٤٩)

لم يكن الزوزنىّ حريصاً على الرواية كثيراً فلا نعتبره من العلماء الذين يسندون رواياتهم إلى المؤلفين ولكنّ هذا لايعنى أنه لم يُراعِ الأمانة العلمية، بل أشار إلى بعض أسماء العلماء الذين أخذ عنهم ـ كما أشرنا فى مصادره ـ وذكر أصحاب الدواوين الذين استشهد بأبياتهم فى شرحه.

اهتمّ الزوزنىّ بالشكل الكلّى للرواية وحاول أن يحفظ على الهيكل العام لشرحه ولم يضف إليه من عنده ما ليس فيه وإذا اضطرّ إلى ذلك نصّ على ما فعل كالذى نراه فى شرح معلَّقة امرئ القيس يبدأ شرح البيت الـ٤٨:

وَقِربَـةِ أقـوامٍ جَعَلـتُ عِصامَهـا   عَلـي كاهِـلٍ مِـنّى ذَلـولٍ مُرَحَّلِ

وقال: «لم يروِ جمهور الأئمة هذه الأبيات الأربعة فى هذه القصيدة وزعموا أنّها لتأبّط شـرّاً أعنى: وقربة أقـوام إلى قوله وقد أغتدى، ورواها بعضهـم فى هذه القصيدة هنا.» (الزوزنى، ١٩٦٣م: ٢٨)

من مظاهر اهتمام الزوزنىّ بالرواية هو أنّ الرواية عنده وسيلةٌ للغاية (شرح المعنى) ويوضّح معنى البيت على أسـاس الروايات المختلفة له كما وضّحنا شـرحه المعنى فى البيت الثانى، و الـ٤١ من معلَّقة عمرو بن كلثوم.

وعلى الرغم من تصرفه فى الرواية لم يتتبّع الروايات عند الشعراء ولم يبيّن ما أجروه من تعديل لأشـعارهم بدافع من النقد الـذاتىّ ولم يعرض الروايات على مقاييس نقدية ليميّز الجيّدَ من الردىء.

اهتـمّ الخطيـبُ التبريـزىّ بالروايات المختلفة لألفـاظ البيت أو لمـا تعلق بالنحو والإعراب وإن لم يُشِـر فى كثير من المواضع إلى أسمـاء العلماء الذين قد أوردوا تلك الروايـات. والظاهرة اللامعة فى ذكره الأخبار التاريخية أنه كان يسـقط منها الإسـنادُ فى غالب الأحيان ويسـردها مباشـرة كأنه هو الذى تلقاها من منشئها ملحقاً بها بعض التصرف فى عباراتها وألفاظها.

٢. ٢. المقال:

يمكننا فى هذا الضرب الوقوفُ عند صنفين بارزيْن هما الشـرح من الداخل والشرح من الخارج.

٢. ٢. ١. الشرح من الداخل:

يضمُّ هذا الإطارُ المستوى الفنىّ، والمستوى الدلالىّ وأساسه معانى القول مقاصده.

٢. ٢. ١. ١. المستوى الفنىّ:

إنّ نسـيج هذا المستوى هو الصرف والصوت والإيقاع والنحو والبلاغه. ونذكر هنا لكل من هذه المقاصد نماذج.

أ. الجانب الصرفىّ المعجمىّ:

أهمُّ الظواهر التى تجلّت فى الجانب الصرفىّ المعجمىّ ويمكننا الإشارةُ إليها، هى:

● **الإشارةُ إلى جمع الألفاظ ومفردها**: يقول ابن الأنبارىّ فى شرحه للبيت الـ٤٣ لامرئ القيس:

وَفَرعٍ يَزينُ المَتنَ أسوَدَ فاحِمٍ … أثيثٍ كَقِنوِ النَّخْلَةِ المُتَعَثكِلِ

«القِنْو والقُنو والقَنَا: العذق وهو الشمراخ والعَذْق بفتح العين: النخلة ويقال فى جمع القنْو قِنْوانٌ وقُنْوانٌ، وحكى الفراء قُنْيان فى جمع قِنْو.» (ابن الأنبارىّ، لاتا: ٦٢)

● **الإشارةُ إلى تذكير لفظةٍ ما أو تأنيثها**: قال النحاسُ فى شرح البيت الـ٦٧ لامرئ القيس:

ومَرَّ عَلَى القَنان مِن نَفَيانِه … فَأنزَلَ مِنهُ العُصمَ مِن كُلِّ مَنزِلِ

«العُصْم: الوعول، واحده أعصم، والأنثى أروية وعصماء.» (النحاس، لاتا: ٤٧/١)

● **الإشارةُ إلى معنى الكلمات وتوضيحه من خلال تصريف الألفاظ المذكورة فى البيت بذكر ماضيه ومضارعه ومصدره**: قال الخطيب فى لفظة «عفَا» فى البيت الثانى لامرئ القيس:

فَتوضِحَ فَالمِقراةِ لَم يَعفُ رَسمُها … لِما نَسَجَتها مِن جَنوبٍ وَشَمألِ

«عفَا الشىء يَعْفوُ عَفْواً وعُفُوّاً وعَفَاءً.» (الخطيب التبريزىّ، ١٩٩٧م: ٢٦)

● **الإشارةُ إلى تكوين المفردات صرفياً كذكرهم عند كون الكلمة مصغّرة**: قال الشيبانىّ فى شرح لفظة «الضُّحى» فى البيت الـ٧٤ لمعلَّقة امرئ القيس، إذ تصغيرها «ضُحَىّ» «والقياس ضحيَّة، إلا أنه لو قيل ضحية لأشبه تصغير ضحوة.» (الشيبانىّ، لاتا: ٥١٠)

● **الإشارةُ إلى القلب فى الكلمات**: وأشار النحاس إلى ذلك فى شرحه البيت الـ٤٤ للأعشى:

أبلِغ يَزيدَ بَنى شَيبانَ مَألُكَةً … أبا ثُبيتٍ أما تَنفَكُّ تَأتَكِلُ

«المألُكة»: الرسالة ومَلَكٌ عند بعض أهل اللغة من هذا لأن الأصل ملأك والدليل على هذا أنه يقال فى الجمع ملائكة، إلا أن هذا عند أهل النظر لا يجوز إلا على القلب،

لأن مألُكَة الهمزة فيها فاء الفعل، والملأک الهمزة فيه عين الفعل وأجود من هذا أن يكون ملأک من قولهم: ملأكةٌ، لأنه قد حُكى مَلأكة بمعنى مألكة.» (النحاس، لاتا: ١٤٨/٢)

● **الاهتمام بأصل اللغات للكلمات أهى كلمة رومية أم فارسية معربّة:** وفى الحقيقة تتسع دائرةُ شرح الكلمة الغريبة عنده لتظهر لنا صلة العربية باللغات المجاورة كقول ابن الأنبارىّ فى شرح اللفظة «بوصىّ» فى البيت الـ٨٢ لطرفة:

وَأتلَـعُ نَهّـاضٌ إذا صَعَّـدَت بِـهِ　　　كَسُـكّانِ بوصـىٍّ بِدِجلَـةَ مُصعِدِ

«البوصىّ: السفينة وهو فارسىّ معرّب.» (ابن الأنبارىّ، لاتا: ١٧٢)

● **الإشـارةُ إلـى المرادفات للكلمة التى وردت فى البيـت:** كقول الزوزنىّ فى البيت الـ٩٥ للبيد:

أُغلـى السِـباءَ بِكُلِّ أدكَـنَ عاتِقٍ　　　أو جَونَـةٍ قُدِحَت وَفُـضَّ خِتامُها

قـال: «الخاتم والخاتام والخيتام والختام واحد.» (الـزوزنى، ١٩٦٣م: ١١٠) وكأنّ المعنى واضحٌ إلى حد لم يذكره الزوزنىّ.

● **الإشـارةُ إلى الكلمات التى تدخل فى الأضداد:** و ذلک كقول الخطيب فى شـرح لفظة «يسرّون» فى البيت الـ٤٢ لامرئ القيس:

تَجاوَزتُ أحراسـاً إلَيها وَمَعشَـراً　　　عَلَـىَّ حِراسـاً لَو يُسِـرّونَ مَقتَلى

«ويروى: يُسِـرّون بالسين غير معجمة، ويُشِـرّون، بالشين معجمة، فمن رواه بالسين غير معجمة احتمل أن يكون معناه: يكتمون ويحتمل أن يكون معناه: يُظهرون وهو من الأضداد.» (الخطيب التبريزىّ، ١٩٩٧م: ٨٥)

● **بيـان مـا فى اللفظة من المدّ والقصـر وكيفية كتابتها:** وهى كثيرة فى شـرح ابن الأنبارىّ ولعلّ مردّه إلى أنّه كان يُملى شـرحه وأشـار إلى هذه المسـائل لتيسير الأمر لتلامذتـه الذيـن كانوا يكتبون ما كان يمليه عليهم، منها أنـه قال فى لفظة «الهوينى» فى البيت الـ٦٨ لعمرو: «وسـبيله أن يُكتب بالياء لأنـه يجرى مجرى متى.» (ابن الأنبارىّ، لاتا: ٤٢٤) وقال فى شـرح البيت السـادس للحارث: «ويقال: وهو من عُليا مَعَدّ، بضمّ العين مع القصر، ومن عَلْياء مَعَدّ بفتح العين مع المدّ.» (المصدرنفسه: ٧٣٤)

● **توضيح دلالة المشتقات:** كدلالة المصدر إذ وضّح ابن الأنبارىّ أنها اتسعت للدلالة

على الحال، كقوله فى شرح البيت الخامس لامرئ القيس:

وُقوفـاً بِها صَحـبِي عَلَـيَّ مَطِيَّهُم   يَقولـونَ لا تَهلِـک أسـيً وَتَجَمَّلِ

«قال البصريون: نصب أسـىً لأنه مصدر وُضع فى موضع الحال والتقدير عندهم: لا تهلک آسياً أى حزيناً.» (المصدرنفسه: ٢٥)

ب. الجانب الصوتىّ الإيقاعىّ:

للجانب الصوتىّ أهميةٌ كبيرةٌ فى الشعر، فالشاعر يصبّ معانيه وينسج ألفاظه فى قالب موسـيقى يشدّ الآذان ويعطف القلوبَ. وبالرغم من أنّ شرّاح المعلَّقات قلما يقفون عند الظواهر الصوتية فإننا لانعدم إشـاراتٍ طفيفةً تخصّ هذا الجانبَ مثلما يتضح ذلک من خلال الشواهد التالية:

قالل ابن الأنبارىّ فى شرح البيت الـ٩١ لطرفة:

وَقـالَ ذَروهُ إنَّمـا نَفعُهـا لَـهُ   وَإلّا تَـرُدّوا قاصِىَ الـبَرکِ يَزدَدِ

قال: «وزن يزدد يفتعل أصله يزتَيد، فأبدلوا من التاء دالاً لأنها أشبه بالزاى وأسكنوا الدال الثانية للجزم وجعلوا الياء ألفاً لتحركها وانفتاح ما قبلها ثم أسـقطوها لسـكونها وسكون الدال الثانية وكسرت الدال الثانية للقافية.» (المصدرنفسه: ٢٢١)

فهذه المماثلة الصوتية منشأها جهرُ الزاى وهمسُ التاء والدال أخت التاء فى المخرج وأخت الزاى فى الجهر، قربوا بعض الصوت من بعض فأبدلوا التاء أشـبه الحروف من موضعها بالزاى (ابن جنّى، ١٩٨٨م: ٧٢)، وفسّـر محمود فهمـى حجازى هذه الظاهرةَ وقال: «فالسـمة الحاسمةُ هنا أن الزاىَ صوتٌ مجهورٌ؛ أى أنَّ الوترين الصوتيين يهتزّانِ بشدة عند النطق به، أمّا التاء التى كنا نتوقعها فى وزن «افتعل» من المادة «زهر» ليكون الفعـل «ازتهر» فهى صـوتٌ مهموسٌ أى: لايتوتَّر الوتران الصوتيـان عند نطقهما وما حـدث يتخلّص فى أنّ توترَ الوترين الصوتيين فى نطق الزاى اسـتمرّ بعد المدة الوجيزة جداً التى ينطق فيها صوت الزاى ... لقد اسـتمرّ توتر الوترين الصوتيين عند النطق بما كان يظن أنه سيخرج تاء وهنا نطقت الدال، وهذا يعنى (ز + ت) = (ز+د) أى: (مجهور + مهموس) = (مجهور + مجهور).» (المصدر نفسه: ٥١)

ومن ذلک أيضاً قول ابن الأنباریّ فی شرح البيت الـ٥٣ لعمرو بن کلثوم إبدال الواو تاءً فی کلمة «التراث» وأصله الوُرَاث لأنه فُعَال من ورثت فأبدلوا من الواو تاءً لقربها منها فی المخرج. (ابن الأنباریّ، لاتا: ٤٠٦)

وقال فی شرح البيت الـ٥٨ لزهير:

وَمَهما تَكُــن عِندَ إمرِئٍ مِن خَليقَةٍ وَإن خالَها تَخفي عَلي الناسِ تُعلَم

«قوله «مهما» معناه وما تکن عند امرئ فأرادوا أن يصلوا «ما» بما التی يوصل بها حروف الجزاء کقولک «إمّا» و«متی ما» فثقل عليهم أن يقولوا ماما؛ لاستواء اللفظين فأبدلوا من الألف الأولی هاءً ووصلوها بالثانية فقالوا: مهما.» (المصدرنفسه: ٢٨٩)

وأشــار ابن الأنباریّ إلی ما التقت الحرفان من جنس واحد فحذفت إحداهما کما أشار فی شرح البيت السابع لطرفة:

خَــذولٌ تُراعــی رَبرَبــاً بِخَميلَــةٍ تَنــاوَلُ أطــرافَ البَريــرِ وَتَرتَدی

«وقولــه «تناول أطراف البرير» أصله تتناول، لأنّه فعل للمؤنث مســتقبل، قال الله عزّوجل: ﴿تَنَــزَّلُ الْمَلائِكَةُ وَالرُّوحُ﴾ (القدر: ٤) تتنزّل الملائکــة والروح، فمعناه تتنزّل الملائکة فاستُثقل الجمعُ بين تاءين فحُذف إحداهما. قال الفراء: يجوز أن يحذف الأولی ويجــوز أن يحذف الثانية، لأنّ حرکتَهما متّفقة، وقال هشــام: المحذوفة هی الأولی، وقال البصريون: المحذوفة هی الثانية لأنّ الأولی عَلَم اســتقبالٍ، وعَلَمُ الاســتقبال لا يسقُط.» (المصدرنفسه: ١٤٣)

تخفيفُ اللفظ؛ ونقصد منه ترکُ الثقل فی النطق ويُلاحظ أنّ ابنَ الأنباریّ أشــار إلی التخفيف فی مواضع مختلفة ورد فی شــعر المعلَّقــات. وللتخفيف أنواعٌ مختلفةٌ؛ منه تخفيفُ الحرکات فی الکلمات المختلفة ومنه تخفيفُ الحرف أی حذفها.

أما تخفيفُ الحرکة فقد يتحقّق التخفيف فی کلمةٍ ما بتخفيف حرکة الضمّة کما قال ابن الأنباریّ فی شرح البيت السبعين لعمرو بن کلثوم:

كَأَنَّ مُتونَهُــنَّ مُتــونُ غُــدْرٍ تُصَفِّقُهــا الرِّيــاحُ إذا جَرَينــا

«وتصفّقها الرياح صلة غُدْر، وأصله غُدُر فســکّنت الدال تخفيفاً وهو کقولهم: کتاب، وکُتُب وکُتْب.» (المصدرنفسه: ٦١٤)

وأما الثانی أی تخفیف الحرف فقال فی شرح البیت الـ ٤٧ لعمرو بن كلثوم:

بأنّا العاصِمونَ بكلّ كَحْلٍ   وأنّا الباذلُونَ لمُجْتَدينا

«فالأصل فی «أنّا» «أننا»، فحذفت النون تخفیفاً وقال الفراء: أنّا أجود من أنّنا وكلاهما جائز.» (المصدرنفسه: ٨١٤)

أو قال فی شرح البیت الخامس لزهیر:

أثافِیَّ سُفعاً فی مُعَرَّسِ مِرجَلٍ   وَنُؤیاً كَجِذمِ الحَوضِ لَم یَتَثَلَّم

«یقال: أثافیّ وأثافٍ بالتثقیل والتخفیف، واحدتها أثفیة مشددة وقال هشام: إذا كانت الواحدة مشدّدة ففی الجمع التثقیل والتخفیف، كقولك: أمنیّة وأمانیّ، وأمان ... وأثفیّة وأثافیّ وأثافٍ، وأواریّ وأوارٍ فی جمع آری.» (المصدرنفسه: ١٤٢)

فی الأمثلة المذكورة تحقق التخفیفُ بحذف حرف كما وضّح ابنُ الأنباریّ، ویمكن أن یكون التخفیفُ بتسهیل الهمز أیضاً كما كان فی البیت الـ ٣٢ للحارث:

فَبَقینا عَلي الشَّناءَةِ تَنمیـ   ـنا حُصونٌ وَعِزَّةٌ قَعساءُ

وقال ابن الأنباریّ: «ویروی «تُنبیها حصونٌ»، أی ترفعها؛ أخذ من النّبوة والنباوة وهی المكان المرتفع ... وقال أبوعبیدة: العرب تترک همز ثلاثة أحرف أصلها الهمز وهی النبی من أنبأ عن الله عز وجلّ والخابیة وهی مأخوذة من خبأت، والذریة وهی من ذرأ الله تعالی الخلق وبعض العرب یهمز «النبی» ویخرجه علی أصله.» (المصدرنفسه: ٨٥٤)

ولایفوتنا أن نذكر أن النحاسَ أشارَ فی شرحه إلی بعض الأسباب الصوتیة التی أثرت فی الضبط الإعرابی للكلمة فی أبیات المعلّقات واضطرّ الشاعر أن یغیّر حركة الكلمة، منها:

- وزنُ البیت واستواؤه؛ وذلک كقوله فی شرح البیت الـ٤٧ لامرئ القیس:

عَلاَ قَطَناً بِالشَّیمِ أیَمنُ صَوبِهِ   وَأیسَرُهُ عَلي السِّتارِ فَیَذبُلِ

إذ «یذبل»: «كان یجب ألاینصرف لأنه معرفة وهو علی وزن الفعل المستقبل إلا أنه صَرَفَه ضرورة، لأنه یجوز للشاعر أن یَصرف ما لا ینصرف.» (النحاس، لاتا: ٦٤/١)

- اتباعُ حركة الإعراب ما قبلها فی اللفظة؛ وذلک فی البیت الـ٧٥ لعمرو:

مَتی نَعقِد قَرینَتَنا بِحَبلٍ   تَجُذَّ الحَبلَ أو تَقِصِ القَرینا

إذ قال: «وقوله «نجدّ الحبل» جواب الشرط، يجوز فيه الكسرُ والفتحُ والضمُ وإظهار التضعيف فى غير هذا البيت فمن كسَر وهو الاختيار فلالتقاء الساكنين وإنما كان الاختيار لأنه لمّا لَقىَ الساكن ألفٌ ولامٌ أشبَهَ اضربِ الرجلَ ومن فَتَحَ فلأَنّ الفتحةَ خفيفةٌ والمضاعفَ ثقيلٌ ومن ضمّ أتبعَ الضمّةَ الضمّةَ ومن أظهرَ التضعيفَ فلأنّ الساكن الثانى من نجدّ فى موضع سكون.» (المصدرنفسه، لاتا: ٢/١١٢)، وهذا نوع من التوافق الصوتى بين حرفى كلمة.

● الجرُ بالمجاورة؛ وذلک فى شرحه البيت الـ٨٧ لامرئ القيس:

كَأَنَّ ثَبِيراً فى عَرانِينِ وَبْلِهِ ۝ كَبِيرُ أُناسٍ فى بِجادٍ مُزَمَّلِ

وقال: «وقوله «مزمل» أى مدّثر وكان يجب أن يقول: «مزملُ» لأنه نعتٌ للكبير، إلا أنه خفضه على الجوار.» (المصدرنفسه، لاتا: ١/٨٤)

إن الخطيبَ لم يهتمّ بالقضايا الصرفية والصوتية التى أشار الشرّاح وخاصة ابن الأنبارىّ والنحاس إليها فى شرحهم كالإبدال، والإدغام، والإعلال وتخفيف الألفاظ.

ج. الجانب النحوىّ:

من مظاهر اهتمام شرّاح المعلَّقات بالنحو فى شرحهم المعلَّقات أنه:

● ذكرُ الأوجه الإعرابية المحتملة لمفردات البيت: قال الشيبانىّ فى شرح هذا البيت لامرئ القيس:

مُهَفهَفَةٌ بَيضاءُ غَيرُ مُفاضَةٍ ۝ تَرائِبُها مَصقولَةٌ كَالسَّجَنجَلِ

«ومهفهفةٌ مرفوعٌ على أنه خبرُ مبتدأ محذوف والكافُ فى قوله كالسجنجل فى موضع رفع نعتٌ لقوله «مصقولة»، ويجوز أن يكون فى موضع نصب على أن يكون نعتاً لمصدر غدَوْنَ، كأنه قال مصقولة صقلاً كالسجنجل.» (الشيبانىّ، لاتا: ٦٤١)

● تحديدُ متعلَّق الظرف والجار والمجرور: كقول الشيبانى فى حرف «على» فى البيت التالى لمعلَّقة طرفة:

عَلى غَيرِ ذَنبٍ قُلتُهُ غَيرَ أَنَّنى ۝ نَشَدتُ فَلَم أُغْقِلْ حَمولَةَ مَعبَدِ

«على متعلقة بلامَنى، ويحتمل أن تكون متعلقة بأيأسنى [فى البيت السابق].»

(الشيبانىّ، لاتا: ٠٧)

● **الاهتمــامُ بإعراب الجمــل**: إذ لا يقلّ أهميةً عن إعراب المفــردات والألفاظ فى الجملــة وبإمكانها أن تكشــف عن علاقة كلّ جملة بما قبلهــا وما بعدها ولذلک اهتمّ به ابن الأنبارىّ وأشار إلى إعراب الجمل فى شرحه عند تتبعه إعراب المفردات، ونماذجه كثيرة فى شــرحه، منها: أنه أعرب جملة أن ومعموليها بأنها ســدّت مسد مفعولى خال، فى شرح البيت الــ١٤ لطرفة:

إذا القَومُ قالوا مَن فَتىً خِلتُ أَنَّنى عُنيــتُ فَلَــم أكسَــل وَلَم أتبَلَّــدِ

«وأنّ كافية من اسم خِلْتُ وخبره.» (ابن الأنبارىّ، لاتا: ١٨٣)

● **بيــانُ العوامــل الإعرابيــة**: باعتبارها الركــن الهام مــن أركان الإعراب، ذلک أنّ العامــل فى النحو هــو العمود الفقرى الذى تدور حوله كثيرٌ من الأبحاث الرئيســية والفرعيّــة، ومعنى العامل يتجلّى عند النحويين لتحقق المعنى الذى اقتضاه الإعراب أو هو مــا أوجب كون آخر الكلمة على وجه مخصوص. (الجرجانى، ١٩٣٨م: ١٢٦) وابن الأنبــارىّ لا يكاد يتخلى عن بيان العامل الإعرابى وهو حيناً عنده بيان مختصر يكتفى فيه بمجرد ذكر العامل على نحو قوله فى الشطر الثانى للبيت الــ٢١ للحارث «عندَ عمروٍ وهلْ لذاک بقاءُ»: «والبقاء رفع باللام فى قوله: (لذاک).» (ابن الأنبارىّ، لاتا: ٤٥٤)

● **الإشــارةُ إلى آراء الكوفيين والبصريين فى قضايا نحوية**: قال النحاس فى شرح البيت الــ٣٣ للبيد:

فَمَضــي وَقَدَّمَهــا وَكانَــت عــادَةً مِنــهُ إذا هِــىَ عَــرَّدَت أقدامُهــا

«وفيه من النحو أنه قال: وكانت مؤنث والأقدام مذكر، فزعم الكوفيون: أنه لمّا أولى كان خبرهــا وفرّق بينها وبين اسمها، توهم التأنيث فأنّث وحكى الكســائى عن العرب: كانت عادةً حســنة من الله المَطَرُ. وقال بعض البصريين أنه إنما أنّث الأقدام لأنه مضاف إلى مؤنث وهو مشتمل عليه وشبّهه بما أنشد سيبويه:

رأت مــرَّ السِّــنين أخَــذْنَ مــنّى كَمَــا أخَــذَ السِّــرارُ مــنَ الهِلالِ

فأنّث المرّ لأنه مشتمل على السنين.» (النحاس، لاتا: ١٤٧/١)

● **الإشارةُ إلى معانى الحروف والظروف فى البيت**: إذ نلاحظ أنّ بعضَها تأخذ معنى

بعض في البيت ليناسب المعنى. قال النحاسُ في معنى حرف «الباء» في البيت الـ٣٩ لامرئ القيس:

تُضيءُ الظَّلامَ بِالعِشاءِ كَأَنَّها　　　مَنارَةُ مُمسى راهِبٍ مُتَبَتِّلِ

إذ قال: ««بالعشاء» معناه «في العشاء»، كما يقال: فلان بمكة وفي مكة وإنما صارت الباء في موضع «في» لقربها من معناها.» (النحاس، لاتا: ٢٧/١)

● **الإشارةُ إلى بعض قضايا نحوية وقواعدها:** كقول الزوزنيّ في شرح البيت الـ٣٤ لامرئ القيس، إذ قال: «يكون لا مع الفعل الماضي بمنزلة لم مع الفعل المستقبل في المعنى.» (الزوزني، ١٩٦٣م: ٨٣)

من الشرّاح الذين اهتمّوا بالنحو والإعراب هم ابن الأنباريّ إذ كان إماماً في النحو وكذلك النحاس إذ ضاع صيتُ شرحه بالنحو والإعراب.

يبدو لنا بعد التأمل في كتاب ابن الأنباريّ أنه كان يتعصّب للمذهب الكوفيّ في النحو ويظهر ذلك لنا من خلال أمرين: الأول خلال تنبيهه آراء الكوفيين وكثرة استشهاده بأقوال أئمة هذا المذهب كأبي جعفر أحمد بن عبيد، والفراء، وأبي عبيدة والثاني خلال اعتماده المصطلحات الكوفية في بيان إعراب الأبيات.

أما القضايا النحوية التي أُولِعَ بها النحاسُ في شرحه فقلّما اعتمد فيها على ابن الأنباريّ ولعلّ ذلك يعود إلى اختلاف المنهجين، لأنّ ابنَ الأنباريّ كان ذا نزعةٍ كوفية في النحو، بينما النحاسُ كان يميل إلى المذهب البصريّ. وأما عنايته بالنحو والإعراب فجليةٌ كل الجلاء، الأمر الذي جعل كتابَه تطبيقاً لقواعد النحو وأحكامه ومسائله في النصوص الجاهلية.

ظهر اهتمامُ النحاس بالقياس في كتابه في شرح المعلَّقات في مظاهر، منها أنه كان يشير إلى القياس وما هو الأصل في اللغة، قال في شرح لفظة «الهيام» في البيت الـ٤١ للبيد: «والهِيام قيل هو الرَّمل اللين وقيل هو ما تناثر من الرمل، يقال: انهام وانهار وانهال بمعنى واحد وجمعُه في القياس أهيِمَة.» (النحاس، لاتا: ١٥٢/١) والدليلُ على اختيار أشيع الأقوال أنّ في مدرسة البصرة اشترط البصريون في الشواهد أن تكون جاريةً على ألسنة العرب وأن تكون كثيرةَ الاستعمال.

وأمـا موقفُـه من العلة والتعليل، فلايفوتنا أن نشـير هنا إلـى أنّ النحاة ـ وخاصة نحـاة البصرة ـ قد اهتمّوا بالعلـة اهتماماً كبيراً فبحثوا وأوجدوا لـكلّ ظاهرةٍ يرونها أو يتحدّثـون عنها علـة، فالنحاس بوصفه نحوياً اهتمّ بالعلـة والتعليل فی بيانه إعراب الأبيـات فی شـرحه القيّم. ممّا يُلاحظ على منهج النحـاس فی العلّة أنه كان يفاضِل بين العلـل إذا تعددت فی المسـألة الواحدة ويختار الراجحَ منهـا، وإليک مثالاً يوضِّح هذه السمةَ المنهجيةَ، كما قال فی شرح البيت الـ٥٦ للبيد:

تَـرّاکُ أمكِنَـةٍ إذا لَم أرضَهـا　　　أو يَرْتَبِـطْ بَعضُ النُّفـوسِ حِمامُها

بعد أن أشار إلی الأقوال المختلفة فی إعراب لفظة «يرتبط» قائلاً: «وجَزَم «يرتبط» عطفـاً علـی قوله: «إذا لم أرضها» هـذا أجود الأقوال، ... وقيـل: «يرتبط» فی موضع رفع إلا أنه أسـكنه لأنه ردّ الفعل إلی أصلـه، لأن أصل الأفعال ألاّ تُعرَبَ وإنما أُعرِبت للمضارَعـة، وقيل: إن «يرتبط» فی موضع نصب ومعنـی أو بمعنی (إلا أن).» (النحاس، لاتا: ١٦١/١)، ذكَرَ القول المفضّل عنده معلّلا: «وإنما اخترنا القول الأول وهو أن يكون فی موضـع جـزم لأن أبا العباس محمد بن يزيد قال: لايجوز للشـاعر أن يُسـكّن الفعلَ المسـتقبل، لأنه قد وجب له الإعراب لمضارعتـه الأسماء وصار الإعرابُ فيه يُفرّق بين المعانی، ألاتری أنک إذا قلت: لاتأكل السـمکَ وتشـربَ اللبن، كان معناه خلاف معنی قولک: وتشـربِ اللبن، فلو جاز أن تُسكّن الفعل المسـتقبل لجاز أن تُسكن الاسم ولو جاز أن تُسكّن الاسمَ لما تبيّنتِ المعانی.» (المصدرنفسه: ١٦١/١)

والجدير بالذكر أنَّ النحاسَ اسـتخدم لغةَ العرب مادةً لتعليلاته النحوية وأشـار إلی كثرة اسـتعمال العرب وهذه العلة ـ حسـب تقسيم الزجاجی للعلل ـ علّةٌ تعليميةٌ وهی الـتی يُتوصّل بها إلی تعلّم كلام العـرب، فإذا سمعنا بعضاً قيس عليه نظيره. (الزجاجی، ١٩٥٩م: ٦٤) واسـتخدم أيضـاً لغةَ القرآن مـادةً لتعليلاته النحويـة، وأصدر مثلَ هذه التعليلات بقوله: «وبه جاء القرآن»، وهذا ما جاء به فی توجيهه تفضيل إعراب النصب على الرفع فی قول النابغة. (النحاس، لاتا: ١٥٨/٢)

من سمات منهج الزوزنیّ عـدمُ اهتمامه الكثير بالقضايا النحوية ولكنّه قد يتعرّضها لبيان مواقع الكلمات والجمل، واهتمامه بالنحو ومسائله كان فی الحدّ الذی يساعده على

كشــف المعنى، إذ يُعدّ النحو وسـيلة مهمة فى تكوين العلاقة بين الشعر ومعناه والتحليل النحوى من أهمّ وسائل الكشف عن معنى الشعر كما قال صاحب «الخصائص» موضّحاً علاقـة التجاذب بين المعنى والإعراب: «وذلک أنــک تجد فى كثير من المنثور والمنظوم الإعــرابَ والمعنى متجاذبين؛ هذا يدعوک إلى أمر وهذا يمنعک منه، فمتى اعتورا كلاماً ما أمسكتَ بعروة المعنى وارتحتَ لتصحيح الإعراب.» (ابن جنّى، ۱۹۸۸م: ۳٦/۱)

وأما الخطيب فممّا عابَ بعضُ الباحثين عليه فى تعامله مع النحو فى شرح المعلّقات هو التكرارُ المُمِلُّ الذى لا فائدةَ فيه أحياناً، وأشار إلى أن الخطيبَ أصرَّ على إعادة ما ذكره أنه شيء جديد وذكر مثالاً له وهو قول الخطيب فى الكاف، قال: «والكاف فى قول الشــاعر: «يعودُ كما يلوُحُ الضّياءُ» فى موضــع نصب، لأنها نعت لمصدر محذوف، وقوله: والكاف فى قوله: «كخافية الغراب» فى قول الشــاعر: «سوداً كخافية الغراب الأسحم» فى موضع نصب، والمعنى: ســوداً مثل خافية الغراب الأســحم، وقوله: والكاف فى قول الشاعر: «كفعل الشارب» فى قوله: «غرِداً كفعل الشاربِ المُتَرَنِّم» فى موضع نصب، لأنها نعت لمصدر محذوف، والمعنى: يفعل مثل فعل الشارب.» (الفتلى، ۱۳٦٦ش: ۱۰۷)

ولكنّنــا نظن أنه ليس عيبٌ للخطيب فى منهجه وأحســن الظن بأن الخطيب أراد أن يكون شرحه لكلّ بيت كاملاً وافياً لكلّ ما فيه من النحو واللغة وغيرهما.

د. الجانب البلاغيّ:

بما أن شرحَ النحاس قد وُضع للغاية النحوية وللاهتمام بمختلف قضاياه فى المعلّقات فنــكاد لانحصل علــى ما تعلّق بالبلاغة بمختلف فروعها ـ المعــانى، البيان والبديع ـ فى شرحه وكأنه جعل النحوَ نصبَ عينيه ولم يدخل فى البلاغة.

ولم يفرد الزوزنيّ قســماً خاصاً بعنوان "البلاغة" فى شــرحه ليوضّــح فيه المقولاتِ البلاغيةَ فى أقســامه الثلاثة ـ المعانى، والبيان، والبديع ـ ولكنّه اهتمّ بها فى أثناء شرحه معنى البيت، لأن المعنى الذى اهتمّ به كثيراً لم يتّضح دون بيان طرفى التشبيه ووجه الشبه بينهما أو الاستعارة، وإذا كان لكلمة دلالة أثّرت على المعنى الكلّى شرح الزوزنيّ المعنى مشيراً إلى تلک الدلالة، مثلاً فى البيت السادس لقصيدة امرئ القيس:

وَإِنَّ شِفائى عَبرَةٌ مُهَراقَةٌ فَهَل عِندَ رَسمٍ دارِسٍ مِن مُعَوَّلِ

خرجتِ الاستفهام عن معناها الحقيقى ودخلت فى حقل المعانى الثانوية ونبّه الزوزنىّ هذه المسألةَ إذ قال: «وهذا استفهام يتضمّن معنى الإنكار، والمعنى عند التحقيق: ولا طائل فى البكاء فى هذا الموضع، لأنّه لا يرد حبيباً ولا يجدى على صاحبه بخير، أو لا أحد يعول عليه ويفزع إليه فى مثل هذا الموضع.» (الزوزنى، ١٩٦٣م: ٩) كما أشار إلى معنى التهكم والاستهزاء فى كلمة «تشتمونا» فى قول عمرو بن كلثوم فى البيت الـ٣٢ من قصيدته. (المصدرنفسه: ١٢٤) ولم يُشِر الشرّاحُ إلى وجه الشبه بين طرفى التشبيه فى كلّ التشبيهات إلا فى بعضها، منها:

● قال الزوزنىّ فى البيت ١٥ للبيد قال: «فكأنّ الظعن منعطفات وادى بيشة أثلها وحجارتها العظام، شبهها فى العظَم والضخم بهما.» (المصدرنفسه: ٩٦) لم يُشِر الشرّاحُ إلى التقسيمات المختلفة للتشبيه كالمرسل، والمجمل، والتمثيل، والبليغ و...

أمّا فى شرح الاستعارات التى وُجدت فى أبيات المعلّقات فأشار الزوزنىّ بين الشرّاح إلى بعض الألفاظ التى تتعلق بها كـ "يستعار، مستعار، استعار، استعارة". كقوله فى شرح بيت ٥١ لمعلّقة امرئ القيس. (المصدرنفسه: ٢٩)

ـ غفل الشرّاحُ ذكرَ الكنايات الموجودة فى الأبيات وهى فى ستة مواضع من المعلّقات إلا الزوزنىّ وأشار إليها ضمن شرحه المعنى دون أن يهتمّ بأنواعها، وأتى بلفظ "كنّى" أو "كناية عن" للتعبير عنها.

ـ أمّا المجاز فسمّاه الزوزنىُّ فقط مرّة واحدة فى شرحه للبيت ٢٤ للحارث:

قَبلَ ما اليَومِ بَيَّضَت بِعُيونِ الـ ناسِ فيها تَغَيُّظٌ وَإِباءُ

قال: «جعل التغيّظ والإباء للعزة مجازاً وهما عند التحقيق لهم.» (الزوزنىّ، ١٩٦٣م: ١٥٩)

فى سائر المواضع وضّح المجازَ دون ذكر اسمه وبيان أنواع العلاقات بين الطرفين، كشرحه للبيت ٢٩ لامرئ القيس:

فَلَمّا أَجَزنا ساحَةَ الحَيِّ وَانتَحي بِنا بَطنُ خَبتٍ ذى حِقافٍ عَقَنقَلِ

إذ أشار إلى إسناد الفعل إلى «بطن خبت» وقال: «أسند الفعل إلى بطن خبت،

والفعل عند التحقيق لهما ولكنّه ضرب من الاتســاع في الكلام.» (المصدرنفسه: ۱۹) أو ذكر في البيت الـ٦٦ لهذا الشاعر:

فَعــادى عِــداءً بَـينَ ثَـورٍ وَنَعجَةٍ   دِراكاً وَلَم يَنضَـح بِمـاءٍ فَيُغسَـلِ

قال: «نســب فعل الفارس إلى الفرس لأنّه حامله وموصله إلى مرامه.» (م.ن: ٣٦) ولكنّه لم يقل أنه من المجاز وعلاقته السببية.

ـ لم يهتـمّ الشــرّاحُ بالتعليق على الألفاظ الصعبة التى اتصــف بتنافر مخرجها وثقل النطق بها مثل (مستشزرات) في البيت من معلَّقة امرئ القيس، و(شاو، مشل، شلول) في البيت للأعشــى، وكأنهم تركوا هذه الظاهرة للبلاغيين الذين أفردوا لها مباحث خاصة في كتبهم.

ـ لم يركّز الشــرّاحُ في شروحهم على دراســة المحسنات اللفظية باعتبارها أساساً في تشــكيل المعنى، فضلاً على دورها الموســيقى في إنشاد الشعر ولكنه وردت نماذجُ قليلةٌ تتصل بهذه المحسنات منها:

● المزاوجة: التى أشار إليها الزوزنيُّ في شرح البيت ٥٣ لعمرو:

أَلا لا يَجهَلَــن أَحَــدٌ عَلَينــا   فَنَجهَـلَ فَـوقَ جَهـلِ الجاهِلينـا

إذ قال: «أي لا يســفهنّ أحدٌ علينا فنســفه عليهم فوق ســفههم، أي نجازيهم جزاءً يربى عليه، فســمّى جزاء الجهل جهلاً لازدواج الكلام وحســن تجانس اللفظ، كما قال الله تعالى: ﴿اللهُ يَسْــتَهْزِئُ بِهِمْ﴾ [البقرة: ١٥]، وقال الله تعالى: ﴿وَجَزَاءُ سَــيِّئَةٍ سَــيِّئَةٌ مِّثْلُهَا﴾ [الشــورى: ٤٠]، وقال جلّ ذكره: ﴿وَمَكَرُواْ وَمَكَرَ اللهُ﴾، [آل عمران: ٥٤]، وقال جلّ وعلا: ﴿يُخَادِعُونَ اللهَ وَهُوَ خَادِعُهُمْ﴾ [النساء: ١٤٢] سمّى جزاء الاستهزاء والســيئة والمكر والخداع اســتهزاء وســيئة ومكراً وخداعاً لما ذكرنا.» (المصدرنفسه: ١٢٧) وقال ابن الأنباريّ مستشهداً بالحديث في إيضاحه المزاوجة التى تُسمّى في الكتب البلاغية «مشاكلة»، في شرح البيت الـ٩١ لعمرو، وقال: «وجاء في الحديث: «فإن الله لا يملّ حتى تَمَلّوا.» [الألباني٥: ١١١]، فمعناه فإن الله تعالى لايقطع عنكم فضله حتى تملوا من مسألته وتزهدوا فيها، فالله جلَّ ثناؤه لايملّ في الحقيقة وإنما نُسب الملل إليه لازدواج اللفظين.» (ابن الأنباريّ، لاتا: ٤٢٦)

● **السجع**: أشار إليه الزوزنيّ في شرحه البيت الأول لزهير: قال: «وقوله «لم تكلّم» جزم بلم ثمّ حرّك الميم بالكسر لأنّ الساكن إذا حرّك كان الأحرى تحريكه بالكسر ولم يكن بدّ ههنا من تحريكه ليستقيم الوزن ويثبت السجع ثمّ أشبعت الكسرة بالإطلاق لأنَّ القصيدة مطلقةُ القوافي.» (الزوزنيّ، ١٩٦٣م: ٧٣)

● **الالتفات**: أتى كلُّ الشرّاح بتوضيحه عندما شرحوا الأبيات، كقول الزوزنيّ في شرح البيت ٦ لعنترة إذ قال: «يقول: نزلت الحبيبة بأرض أعدائي فعسر على طلبها وأضرب عن الخبر في الظاهر إلى الخطاب وهو شائع في الكلام، قال الله تعالى: ﴿حَتَّى إِذَا كُنتُمْ فِي الْفُلْكِ وَجَرَيْنَ بِهِم بِرِيحٍ﴾ [يونس: ٢٢]» (المصدرنفسه: ١٣٨) وأما الخطيب فإنه مع أنه كان يعيش بسنين بعد شارح كابن الأنباريّ ووُضعت قواعد البلاغة على يد أصحابها الأجلاء كالسكاكيّ والجرجانيّ لكنه لم يتّكئ على ما جرى في عصره وزمانه من التطور في النظريات البلاغية، إذ يُلاحظ أنه ذكر لفظة الاستعارة أو ما ترتبط بها من الألفاظ كلمة «مستعارة» فقط وذلك لمرة واحدة في شرح البيت الـ٧٥ لامرئ القيس. (الخطيب التبريزي، ١٩٩٧م: ٧٦)

٢. ٢. ١. ٢. المستوى الدلاليّ:

نقصد بالمستوى الدلاليّ ما عمد هؤلاء الشرّاح عليه في إطار سعيهم إلى تبديد الغموض عن معاني الشعر إلى التعامل مع المعنى تبسيطاً وكشفاً. وفي الحقيقة إنّ المستوى الفنيّ بفروعه هو عبارةٌ عن روافد شتى مصبّها هو المعنى أي هذا المستوى الدلاليّ. والمعنى هو قلبُ الشرح والوصول إليه يكون عبر مسالك فنيّة متنوعة صرفاً، ومعجماً، وصوتاً، وإيقاعاً، ونحواً، وبلاغةً.

بالنسبة إلى المعنى في شرح الشيباني ـ نظراً إلى المنهج الإيجازيّ الغالب في شرحه ـ فيشرحه في بعض الأبيات بعد أن يفسّر الألفاظ الغريبة والكلمات الصعبة في البيت، وكثيراً ما يغفل بيان المعنى في شرحه. ولكننا نجده في بعض مواضع أنه يعجب بمعنى البيت كقوله في شرح البيت الـ٦٤ لمعلّقة امرئ القيس:

وَقَدْ أغْتَدي والطّيرُ في وُكُناتِها ... بِمُنْجَرِدٍ قَيْدِ الأوابِدِ هَيْكَلِ

«والمعنى أن هذه الفرس من سرعته يلحق الأوابد فيصير لها بمنزلة القيد، وهذا الكلام جيد بالغ لم يسبقه إليه أحد.» (الشيبانيّ، لاتا: ١٦١)

اهتمّ ابنُ الأنباريّ بالمعنى من خلال شرحه الألفاظ والعبارات الموجودة في البيت ولكن يبدو أنه لم يلتزم بشرح معنى البيت بصورة ملتزمة ولا يجعل موضعاً خاصاً له في شرح كلّ بيت، ولعلَّ مردَّ هذا إلى أن المعنى يتضح بتوضيح الألفاظ والعبارات والإعراب. وبيّن ابنُ الأنباريّ معنى الأبيات على أساس رواياته، ومثال ذلك شرحه البيت الـ٥١ لزهير:

وَمَن لا يَزَل يَستَرْحِلُ الناسَ نَفسَهُ ... وَلا يُعْفِها يَوماً مِنَ الذَّمِّ يَنْدَمِ

قال: «ويُروى: «ومن لا يزل يستحملُ الناسَ نفسَه»، فمن رواه «يسترحل» أراد يجعل نفسه كالراحلة للناس يركبونه ويذمونه، ومن رواه «يستحمل» أراد يحمل الناس على عيبه.» (ابن الأنباريّ، لاتا: ٢٨٤)

● الإشارةُ إلى مرجع الضمير في إعرابه، وهو من القضايا التي اهتمّ بها المعربون سواء في ظهوره أو استتاره لأن لها دخلاً في بيان المعنى، والخطأ في تقدير مرجع الضمير في النصّ يغيّر المعنى المراد أو يجعله غامضاً مبهماً، وهذا الأمر مما أولاه ابنُ الأنباريّ حقه من العناية لئلا تلتبس المعاني على أحد؛ ونماذج ذلك كثير في شرحه منها إشارته إلى مرجع الضمير في البيت الرابع عشر لامرئ القيس: «تقول وقدْ مالَ الغَبيطُ بنا» قال: «ما في "تقول" يعود على عُنيزة في قول من زعم أنها امرأة.» (المصدرنفسه: ٣٧) وقال في البيت الثامن للبيد مشيراً إلى القولين في مرجع الضمير:

وَجَلا السُيولُ عَنِ الطُلولِ كَأَنَّها ... زُبُرٌ تُجِدُّ مُتونَها أقلامُها

«وإنما أراد جلاه كلّه، وفي الهاء قولان: يقال هي عائدة على الدار، ويقال على الأطلال.» (المصدرنفسه: ٥٢٧)

● تفسير المعنى على أساس الروايات المختلفة للبيت، قال النحاس في شرح البيت الـ٧٢ لمعلّقة امرئ القيس:

يُضيءُ سَناهُ أوْ مَصابيحُ راهِبٍ ... أهانَ السَّليطَ بِالذُّبالِ المُفَتَّلِ

«ومعنى «أهان السليط» أي لم يُعِزّ وأكثر الإيقادَ به، ولا معنى لرواية من روى: أمال

السليط.» (النحاس، لاتا: ٤٥/١)

ونراه أيضاً يفضّل روايةً على الآخر لأن المعنى يصح ويستقيم وذلك كقوله فى شرح البيت السادس للبيد:

فَعَـلا فُـروُعُ الأيْهُقـانِ وأطْفَلَتْ ... بِالجَهْلَتَـينِ ظِباؤُهـا ونَعامُهـا

«ويـروى: فعَلا فروعَ الأيهقـان بالنصب، على معنى: فعلا السـيلُ فروعَ الأيهقان، والرفع أجود لأن المعنى فعاشـت الأرضُ وعاش مـا فيها، ألا ترى أن بعده: «وأطْفَلَتْ بِالجَهْلَتَيْنِ ظِباؤُها ونَعامُها» ويروى: فَعَلا أى ارتفع وزاد ومعناه كمعنى عَلا.» (النحاس، لاتا: ١٣٣/١)

● الإشـارة إلى المعانى التى تحتملهـا كلمةٌ واحدةٌ فى البيـت موضحاً معنى البيت على أساسـه: وذلك كقول الخطيب فى شـرح لفظة ''الإحفاء'' فى البيت السادس عشر للحارث:

أن إخْوانَنـا الأراقِـمَ يَغْلـو ... نَ عَلينـا فى قيلِهِـمْ إحْفـاءُ

«و»إحفاء» يحتمل معنيين: أحدهما أن يكون معناه الاستقصاء، كأنهم استقصَوا علينا ونقضوا العهد، من قولك: أحفيتُ شعرىّ، إذا استقصَيتَ أخذَه، والمعنى الآخر أن يكون من: أحفيتُ الدّابّة إذا كلّفتَها ما لا تطيق حتى تحفى، فيكون معناه فى البيت: أنهم ألزمونا ما لانطيق.» (الخطيب التبريزىّ، ١٩٩٧م: ٢٩٨)

كان المعنى الغايةَ الأولى لدى الزوزنىّ فى شـرحه المعلّقات ونراه يسـتخدم شـرح المفردات والعبارات والنحو والبلاغة خدمة للمعنى الذى أعطاه أعظم جهوده واهتمامه فى كتابه. وبرز هذا الجانبُ ـ أى المعنى ـ فى شـرحه حتّى نراه يسـتخدم ما حصله من ثقافة ومعرفة فى سـبيل إيضاح المعانى. إنّه أشـار إلى المعنى بلفظ «يقول» وهذا اللفظ ممّا نشاهده تقريباً فى كلّ الأبيات المشروحة فى كتاب الزوزنىّ، ووضح الأمر فى النماذج التى أشرنا إليها إلى حدّ الآن فنكتفى هنا بمثالٍ:

وَإنَّ الضِّغـنَ بَعـدَ الضِّغـنِ يَبدو ... عَلَيـكَ وَيُخـرِجُ الـداءَ الدَفينـا

«يقـول: وإنّ الضغن بعد الضغن تفشـو آثاره ويخرج الـداء المدفون من الأفئدة أى يبعث على الانتقام.» (الزوزنىّ، ١٩٦٣م: ١٢٥)

وضّـح المعنى أكثر فأكثر وأتى بلفظ «تحرير المعنـى» أو «المراد منه» أو «يريد» أو «المعنى من هذا الكلام» وشـرح معنى البيت وقلّبه على عـدّة وجوه لئلا يبقى فيه أيُّ غموض وإبهام:

وَمَهما تَكُـن عِندَ امرِئٍ مِن خَليقَةٍ   وَإن خالَها تَخفي عَلي الناسِ تُعلَم

«يقـول: ومهما كان للإنسـان من خلق فظنّ أنّه يخفى على النـاس عُلِم ولم يخفَ .. وتحرير المعنى: أنّ الأخلاق لا تخفى والتخلق لا يبقى.» (المصدرنفسه: ۸۹)

وإذا طال بيانه في المعنى لخّصه وأتى بقوله «تلخيص المعنى»، كقوله في شـرح البيت ۳۱ لمعلّقة لبيد:

فَتَنازَعـا سَـبِطاً يَطـيرُ ظِلالُـهُ   كَدُخـانِ مُشـعَلَةٍ يُشَـبُّ ضِرامُها

قال: «يقول: فتجاذب العير والأتان في عدوهما نحو الماء غباراً ممتداً طويلاً كدخان نار موقدة تشعل النار في دقاق حطبها؛ وتلخيص المعنى: أنّه جعل الغبارَ الساطع بينهما بعدوهما كثوب يتجاذبانه ثم شبهه في كَثافته وظلمته بدخان نار موقدة.» (المصدرنفسه: ۱۰۱)

ووضّح المعنى نظراً لتكوين الكلمة صرفياً، كالبيت ۵۱ لعنترة:

وَمِشَـكِّ سـابِغَةٍ هَتَكتُ فُروجَها   بِالسَّـيفِ عَن حامى الحَقيقَةِ مُعلِم

«المعلم» بكسـر اللام بمعنى الذى أعلم نفسه أى شهَرها بعلامة حتّى ينتدب الأبطال لبرازه، والمعلم بفتح اللام بمعنى الذى يُشـار إليه ويدل عليه بأنّه فارس الكتيبة وواحد السرية. وشرح الزوزنيّ المعنى نظراً إلى هذين المعنيين اللذين يؤثران في المعنى: «يقول: وربّ مشـك درع أى ربّ موضع انتظام درع واسـعة شـققت أوسـاطها بالسيف عن رجل حام لما يجب عليه حفظُه شـاهراً نفسَـه في حومة الحرب أو المشـار إليه فيها.» (المصدرنفسه: ۱٤۸)

وبيّن معنى العبارة المشكلة أو الجمل الغامضة، كشرحه للبيت ۱٤ لعمرو:

ذِراعَـى عَيطَـلٍ أدمـاءَ بِكـرٍ   هِجـانِ اللَّـونِ لَم تَقـرَأ جَنينـا

إذ شرح عبارة (لم تقرأ جنينا) بقوله: «أى لم تضمّ في رحمها ولداً.» (المصدرنفسه: ۱۲۱)

من مزايا شـرح الخطيب في توضيح المعنى أنه كان يُلاحظ علاقة الكلام بما قبله أو بما بعده في شرحه الأبيات، كقوله في شرح البيت الثلاثين لامرئ القيس، متقيّداً بتسلسل

رواية الأبيات:

هَصَــرتُ بِفَودى رَأسِــها فَتمايَلَت   عَلَىَّ هَضيمَ الكَشــحِ رَيّا المُخَلخَلِ

قــال: «وذكر بعضهم أن جــواب «لمّا» قوله «انتحى بنا» والــواو مقحمة ويجوز أن تكون الواو غير مقحمة ويكون الجواب محذوفاً ويكون التقدير: فلمّا أجزنا ساحَةَ الحىّ أمنّا وعلى هذا الوجه تكون رواية البيت الذى بعده: (الخطيب التبريزى، ١٩٩٧م: ٥١)

إذا قلــتُ: هــاتى، نوّليــنى تَمايَلَتْ   علــىّ   البيــت»

٢. ٢. ٢. الشرح من الخارج:

ينهــض هذا الإطارُ على الاستشــهاد بنصوص متنوعة كالقــرآن الكريم، والحديث النبوىّ الشريف، والأشعار العربية والأمثال.

أ. القرآن الكريم:

يُعتبر القرآن أفصحَ نصٍّ عربىٍّ استشهدَ به المشتغلون بالعربية منذ صدر الإسلام وبه تعلقت نشــأةُ الدراسات العربية بفروعها المختلفة ولقد أجمع العلماءُ على أنّ القرآن هو النصُّ الوحيدُ الموثوق بصحته وعدّوه فى أعلى درجات الفصاحة وخير ممثل للغة الأدبية المشتركة. (البكّاء، ١٩٩٠م: ١٦٢)

فى الجدول التالى ذكرٌ لعدد الآيات المستشهد بها فى شرح كل معلَّقة عند كل شارح:

عددُ الآيات المستشهد بها فى شروح المعلَّقات عند كلٍّ من شارحيها

المعلّقة	الشيبانى	ابن الأنبارىّ	النحاس	الزوزنىّ	الخطيب
امرؤالقيس	٣١	١٦	١٥	٩١	٢١
زهير	٣١	٨١	٧٢	٧	٢١
لبيد	٤	٠٤	٩٣ ٩٣	٧	٢١
عمرو	ــــ	٨٤	٢٢	٧	٤
طرفة	٥١	٨٣	٦٣	٤	٧١
عنترة	٣١	٤٢	٧٣	٤	٧١
الحارث	ــــ	٧٣	٧٢	١	٧
الأعشى	١	ــــ	٣١	ــــ	٤
النابغة	ــــ	ــــ	٨١	ــــ	٢
المجموع (٧) (معلّقات)	٩٥	٦٦٢	٠٧٢	٩٤	٧٨

واضحٌ أنّ الخطيبَ لم يستشــهد بآية قرآنية في شرحه معلَّقة عبيد بن الأبرص أبداً، و أن النحاس كان أكثر الشـرّاح مستشهداً بالآيات القرآنية في شرحه المعلَّقات. أما عدد الأبيات المستشهد بها في الأغراض المختلفة، فالجدول التالي يشير إليه:

أغراض الاستشهاد بالآيات القرآنية وعددها ونسبتها المئوية

غرض الاستشهاد بالآيات	الشيباني	ابن الأنباريّ	النحاس	الزوزنيّ	الخطيب
بيان قضية نحوية	٢٢	٦٤	٦٧	٨١	٤٣
شرح الألفاظ الصعبة	١٣	٣٩١	١٦١	٧١	٨٣
توضيح مسئلة صرفية	٢	١١	٢١	٨	٥
شرح موضوع بلاغي	٣	٦	١١	٦	٣
توضيح عادات العرب اللغوية	١	١	٣	___	٣
تأكيد المعنى	___	٦	٧	___	٤
المجموع (٤ أغراض)	٩٥	٦٦٢	٠٧٢	٩٤	٧٨

تظهر من الجدول للمتأمل أنَّ الشـرّاحَ قد خصّصوا أكثرَ الشــواهد القرآنية لشــرح الألفــاظ والنحو، وهذا يدلّنا على الســمة البارزة لشــروحهم إذ هــي الاهتمامُ باللغة والنحــو، ولعلّ الطابعَ التعليميَّ الغالبَ على هذه الشــروح جعلَ أصحابَها يهتمّون بهما أكثر من غيرهما.

ب. الحديث النبويّ الشريف:

مع أنّ الحديث من أهمّ الشــواهد اللغوية بل أهمّها بعد القرآن وليس الشــعر وغيره من كلام العرب بأوثق منه ولا أصحّ منه بعد القرآن في الاستشــهاد على اللفظ الغريب، نلاحظ أنّ شــرّاح المعلَّقات لم يكونوا مكثرين من الحديث النبويّ الشريف في شروحهم المعلَّقات و إن لم تخلُ هذه الشروحُ منه واستشهادهم بالحديث فمعظمها في مسائل لغوية ـ إن لم نقُــل جميعها ـ، ولعلّ الأمرَ يعود إلى نفــس الدليل الذي يجعل النحاةَ المتقدمين أن يرفضوا الاستشهادَ به، وهو أن الحديث النبويَّ الشريف مع أنه كان في غاية البلاغة والفصاحة وكان قد جرى على لسان أفصح من نطق بالضاد ولكن بعد أن تمكّن الإسلامُ أن يتجــاوز الجزيرةَ العربيةَ ويدخل شــتّى بقاع الأرض ودخــل فيه كثيرٌ من الأعاجم

واختلطـت اللغةُ العربيةُ بغيرهـا من اللغات أخذَ الناسُ الذين قـد يتطرق اللحنُ إلى ألسـنتهم ينقلون الحديثَ بمفاهيمه ومعانيه لا بألفاظه الشـريفة. (عبد المقصود، ٢٠٠٦م: ١٧) وإليک بعض النماذج منها:

● قال الشيبانيّ في شرح لفظة "الجثوة" في البيت السبعين لمعلَّقة طرفة:

تَـري جُثوَتَينِ مِن تُـرابٍ عَلَيهِما   صَفائِـحُ صُمٌّ مِـن صَفيـحٍ مُنَضَّدِ

«والجُثـوة التراب المجموع، يقـال للرجل: إنما هو جُثوة اليـوم أو غدٍ، ويقال لكلّ مجتمع جُثوة، والجمع جُثًى، وفي الحديث: «من دعا دعاءَ الجاهلية فإنه من جُثى جهنم» [الهيثمي، ١٩٩٩م: ٨٦٨/٢] أي من جماعات جهنم.» (الشيباني، لاتا: ٦٧)

● قال النحاس في شرح لفظة ''نصته'' في البيت الـ٣٣ لامرئ القيس:

وَجيدٍ كَجيدِ الرِّئـمِ لَيسَ بِفاحِشٍ   إذا هِـيَ نصتـهُ وَلا بِمُعَطَّـلِ

«وفي الحديث عن النبيّ (ص): «أنه كان إذا وجد فُرْجَةً نصّ» [ابن الأثير، ١٩٧٠م: ٢٥١/٣]، أي أسرع.» (النحاس، لاتا: ٢٤/١)

● قال النحاسُ في موضع واحد من شـرحه مستشـهداً بالحديث لشرحه التشبيه في البيت وذلک في البيت الـ٨١ لطرفة:

أنا الرَّجُـلُ الضَّربُ الَّذى تَعرِفونَهُ   خِشـاشٌ كَـرَأسِ الحَيَّـةِ المُتَوَقِّدِ

«وقوله «كرأس الحية»: العرب تقول لكلّ متحرک نشـيط رأسـه كرأس الحية فأما الحديث الذى يروى في صفة الدجال «كأنّ رأسه أَصَلَةٌ» [الطبراني، ١٩٨٣م: ٢٧١/١١]، فإن الأصلة الأفعى.» (النحاس، لاتا: ٨٩/١)

ج. الشعر العربيّ:

أما الشواهد الشـعريّة في شـروح المعلَّقات فكانت للأغراض التالية: شرح مفردة، وبيـان قضية نحوية، وتوضيح مسـألة بلاغية، وتأكيـد المعنى، وبيـان حادثة تاريخية، وشرح عادات العرب اللغوية وآدابهم، وشرح النكات العروضية، وشرح مسألة صرفية والإشارة إلى أسماء الأعلام وشرحها. إليک بعض النماذج منها:

● عندما أرادَ الزوزنيُّ توضيحَ أسماء الجبال التى أشار إليها لبيد في قصيدته (الغول،

الرجـــام، الريّان) فى البيتين الأول والثانى، قـــال: الغول والرجام: جبلان معروفان ومنه قول أوس بن حجر:

زَعَمتُــمُ أنَّ غَولـــاً وَالرِّجـــامَ لَكُم   وَمنعَجاً فَاذكُروا وَالأمرُ مُشـتَرِکُ

الريّان: جبل معروف، ومنه قول جرير: (الزوزنى، ۱۹٦۳م: ۹۱)

يا حَبَّــذا جَبَلُ الرَّيــانِ مِن جَبَلٍ   وَحَبَّــذا ســاكِنُ الرَّيــانِ مَن كانا

● قال النحاسُ مثلاً فى شرح البيت الثامن عشر لعنترة فى لفظة «الروضة» ناقلاً عن أبى عبيدة: قال أبو عبيدة: إذا كانت الروضة فى مكانٍ عالٍ قيل لها تُرعة، وقال أبو زياد الكلابى: أحســن ما تكون الروضة إذا كانت فى مكان مرتفع غليظ وأنشــد: (النحاس، لاتا: ۲/۱۵)

ما روضَةٌ من رِياضِ الحَزْنِ مُعْشِبَةٌ   خَضْــراءُ جادَ عليها مُسْــبِلٌ هَطِلُ

د. الأمثال العربية:

أما الأمثال العربية فلم يكن لها بوصفها جزءاً من كلام العرب نصيبٌ وافٍ فى شروح المعلَّقات، إذ نجدهم قلّما يستشهدون بالأمثال فى شرح المعلّقات. ولا يزيد عدد الأمثال المستشهد بها فى شروحهم على عدد أصابع اليد وكلها فى شرح الألفاظ.

● قال الشيبانى مثلاً فى شرح البيت الـ۳٤ لطرفة:

وَصادِقَتــا سَمعِ التَّوَجُّسِ لِلسُّــري   لِهَجــسٍ خَفِــيٍّ أو لِصَــوتٍ مُنَدَّدِ

«وقيل للنهر سرى، سمى بهذا لأن النهر يسرى فيه الماء، قال المبرد خص النهر بهذا الاسم من قولهم: «خير المال عين ساهرة لعين نائمة» [الميدانى، ۲۰۰۳م، المثل: ۱۳۰۲] أى لا تنام وإن نِمتَ عنها.» (الشيبانى، لاتا: ٥٤)

● قال الخطيب التبريزىّ مستشهداً بالمثل فى شرح البيت الخمسين لامرئ القيس:

وواد كَجَــوْفِ العَــيرْ قفــرٍ قَطَعْتُه   بِهِ الذِّئــبُ يَعْوى كَالخَليــعِ المُعَيَّلِ

واستشهادُه هذا كان فى شرح عبارة «جوف العير»، مشيراً إلى القولين اللذينِ وردا فى شــرحه، قال: «فيــه قولان: أحدهما: أن جوف العير لا ينتفع منه بشــىء، يعنى العير الوحشــىّ، والقول الآخر: أن العير هنا رجل مــن العمالقة، كان له بنون وواد خصيبٌ،

وكان حسن الطريقة فســافر بنوه فى بعض أسفارهم فأصابتهم صاعقةٌ فأحرقتهم، فكفر بالله وقال: لا أعبد رباً أحرق بنيَّ وأخذ فى عبادة الأصنام، فسلط الله على واديه ناراً ـ والوادى بلغة أهل اليمن يقال له: الجَوف ـ فأحرقته فما بَقِى منه شيءٌ وهو يُضرَبُ به المثــلُ فى كلّ ما لا بقيةَ فيه.» (الخطيب التبريزىّ، ١٩٩٧م: ٦٣) والمثل فى مجمع الأمثال هو: أخلى من جوف الحمار، أو أخلى من جوف العَير. (الميدانى، ٢٠٠٣م، المثل: ١٣٦٤)

النتيجة

ظهر من خلال البحث عدّةُ نتائجَ هامةٍ:

ـ اتَّجهَ شــّراحُ المعلَّقات إلى الضربين من الشرح: ضرب يتعلق بالمقال وآخر بالمقام ويلتبسان على نحو مُثير فى هذه الشروح حتى أصبح الفصلُ بينهما من قبيل التعسف.

ـ رصدُ الشرّاح مميزاتِ الكلمة فى بنيتها الصرفية هو سبيلُهم إلى رصد معناها.

ـ اســتخدمَ الشرّاح الشــاهدَ فى بعض الأحيان قاصدين إلى كشف الجوانب الفنيّة والأبعاد الدلاليّة لأبيات المعلَّقات.

ـ الشــواهدُ الحديثية وإن لم تخلُ شروحُ المعلَّقات منها جاءت فى موضوعات أقرب إلى التعبير اللغوىّ منها إلى التركيب النحوىّ أو البلاغىّ، ولعلَّ موقفَ الشــّراح يَقرُب من منهج النحاة.

ـ المنهجُ الغالب على شرح الشيبانى هو منهجُ الإيجاز والاختصار، إذ اكتفى الشيبانىُّ بالإشارة إلى معنى بعض الألفاظ أو الرواية الموجزة لألفاظ البيت حتى أنها لا تتجاوز سطراً واحداً أو سطرين، ولم يستطرد كثيراً فى شرحه إلى مسائلَ مختلفةٍ أخرى كالبلاغة، والنحو، والقضايا الصرفية والصوتية، والاستشهاد بالشواهد المختلفة كما أننا إذا قارنّا شــواهدَه بشواهد الشرّاح الآخرين نلاحظ أنَّ استشهاداتِه أقلُّ بكثيرٍ من استشهادات غيره.

المصادر والمراجع

القرآن الكريم.
ابن الأنبارىّ، محمد بن القاســم. لاتا. شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات. تحقيق وتعليق عبد

السلام محمد هارون. ط۲. القاهرة: دار المعارف.

ابن الأثير، مجد الدين المبارک بن محمد. ۱۹۷۰م. جامع الأصول فی أحاديث الرسول. تحقيق عبد القادر الأرنؤوط. لامک: مکتبة الحلوانی ـ مطبعة الملاح ـ مکتبة دار البيان.

ابن جنی، أبو الفتح عثمان بن جنی. ۱۹۸۸م. الخصائص. تحقيق محمد علی النجار. بيروت: المکتبة العلمية.

ابن منظور، ابوالفضل جمال الدين محمد بن مکرم. ١٤١٤ق. لسان العرب. ط۳. بيروت: دار صادر.

الخطيب التبريزی، يحيی بن علی. ۱۹۹۷م. شرح المعلَّقات العشر. تحقيق فخر الدين قباوة. دمشق: دار الفکر.

دويکات. جهاد محمد إحميد. ۲۰۰۰م. «أثر المعلَّقات العشر فی النحو العربی». رسالة الماجستير. جامعة النجاح الوطنية بنابلس. کلية اللغة العربية وآدابها.

الزجاجی، أبو القاسم. ۱۹۵۹م. الإيضاح فی علل النحو. تحقيق مازن المبارک. القاهرة: المؤسسة السعودية.

الزوزنیّ، الحسين بن أحمد. ۱۹۶۳م. شرح المعلَّقات السبع. بيروت: دار صادر ـ دار بيروت.

طبانة، بدوی. ۱۹۵۸م. معلَّقات العرب دراسة نقدية تاريخية فی عيون الشعر الجاهلی. بيروت: دار الثقافة.

الفتلی، عبد الحسين. لاتا. «النحو عند التبريزی فی شرح القصائد العشر». فصلية المورد. العدد ٦١. صص ۸۷ـ ۱۱۸.

الطبرانی، سليمان بن أحمد. ۱۹۸۳م. المعجم الکبير. تحقيق: حمدی بن عبد المجيد السلفی. الموصل: مکتبة العلوم وحکم.

الميدانی. أبوالفضل. ۲۰۰۳م. مجمع الأمثال. تحقيق و شرح للدکتور قصی الحسين. بيروت: دار و مکتبة الهلال.

النحاس، أحمد بن محمد. لاتا. شرح القصائد المشهورات الموسومة بالمعلَّقات. بيروت: دار الکتب العلمية.

الوردنی، أحمد. ۲۰۰۹م. شرح الشعر عند العرب. من الأصول إلی القرن ١٤هـ(دراسة سانکرونية). بنغازی: دار الکتاب الجديد المتحدة.

الهيثمی، ابن حجر. ۱۹۹۹م. الزواجر عن اقتراف الکبائر. بيروت: المکتبة العصرية.

إضاءات نقدية (فصلية محكّمة)
السنة الثانية – العدد السابع – خريف ١٣٩١ش/ أيلول ٢٠١٢م

دراسة نقدية فى حياة أبي الفرج الإصفهانى وكتابه الأغانى

حسن دادخواه*
محمد حسن‌زاده**

الملخص

أبوالفرج الإصفهانى من كبار العلماء وأعيان الأدباء فى القرن الثالث الهجرى، وكان عالماً بأيام النّاس والأنساب والسير. تطرّقنا فى هذا المقال إلى حياته العلميّة والثقافيّة ودرسنا شخصيته بما فيها من الغموض؛ إذ نراه ينتمى إلى التشيّع مع أنّه أمويّ النسب، وعرضنا بعض ما وصل إلينا من آراء العلماء حول شخصيته.

ورأينا أنه رغم غزارته العلميّة والأدبيّة لايخلو من بعض الإساءات والهفوات. وعمدنا إلى كتابه الأغانى، ذلک الكتاب الشهير الذى اعتبر من أهم مصادر فى اللغة العربية وتاريخها والذى يغلب عليه صحة النقل؛ فعالجناه وعثرنا على بعض الأخطاء والروايات الضعيفة.

واعترف الكثير من العلماء بمكانة أبي الفرج العلميّة والأدبية؛ وكتابه الأغانى يعتبر موسوعة أدبيّة وتاريخية؛ إذ يحمل بين دفّتيه ترجمة لحياة معظم الجاهليين والمخضرمين والإسلاميين والمحدثين، كما يتضمن بعض الأحداث التاريخية.

الكلمات الدليلية: أبوالفرج الإصفهانى، الأغانى، الشعر، الأدب.

---

*. أستاذ مشارک بجامعة الشهيد چمران فى أهواز، إيران. Dadkhah1340@yahoo.com
**. مدرس اللغة العربية فى دائرة التربية والتعليم فى مدينة أهواز، إيران.
التنقيح والمراجعة اللغوية: د. هادى نظرى منظم
تاريخ الوصول: ١٣٩١/٢/١هـ. ش تاريخ القبول: ١٣٩١/٨/٢٤هـ. ش

المقدمة

نرى على مدى العصور، الكثير من كبار العلماء قد أحاطت بهم الغموض والتعقيد، فهذا أبو لفرج الإصفهانى أحد كبار العلماء فى العصر العباسـى قد تضاربت الآراء فى شخصيّته ومكانته العلميّة والأدبيّة وقد تعرّض من قبل بعض العلماء لشىء من الإساءة. فقد ألّف كتاباً ضخماً وأطلق عليه اسـم «الأغانى» الذى اشتهر به وذاع صيته فى العالم وقد استحسنه وأعجب به الكثير من العلماء كأمثال ابن خلدون وغيرهم.

وقـد وجدنا فى حياة أبى الفـرج الإصفهانى بعض الغمـوض والتعقيد، ثمّ فى كتابه الأغـانى بعض الأخطاء والروايـات الضعيفة، وأوردنا آراء العلمـاء المختلفة فى هذا المجال؛ ولايسـعنا دراسـة وتقييم هذه الآراء بما فيها من الصعوبة وقد نكتفى بذكرها ونعتبرهـا نقطة إيجابيّة فى حياة أبى الفرج الإصفهانى تدلّ على مكانته العلميّة والأدبيّة الـتى لفتت أنظار الكثير من العلماء والأدباء فى الشـرق؛ فقـد كان لأدبه وعلمه طابع إيجابى وصدى واسع فى عصره.

أهمية البحث ومنهجه

البحث عن زوايا من حياة أبى الفرج الإصفهانى الغامضة وإلقاء الضوء على أعماله العلميّـة والأدبية هو ما نتطرّق إليـه فى هذا المقال. أبوالفرج الإصفهانى من أكبر علماء عصـره وزمانه، وقد امتاز بكتابه الأغانى، وقد بذلنا جهدنا فى دراسـة شـخصية هذا الأديب والتعرّف على آثاره وأعماله، وكشفنا عن بعض الغموض فى حياته.

وبدأنـا فى المقال بدراسـة حياة أبى الفـرج العلميّة والأدبيّة والثقافية، ثمّ درسـنا شـخصيّته وأقوال الآخرين عنه، كما حاولنا أن نلقى ضوءا على جوانب من شخصيّته، ثمّ تطرّقنـا إلى كتاب الأغانى وحاولنا أن نبيّن أهميّته مـن الناحية الأدبية والعلمية، ثم درسـنا بعض الأخطاء والروايات الضعيفة التى أوردها الإصفهانى فى هذا الكتاب. وفى الأخير قدّمنا نتيجة البحث للقارىء الكريم.

حياته ونسبه

أبو الفرج على بن الحسين القرشى الأصبهانى أو الإصفهانى، كان مولده فى أصفهان

مـن مدن إيران، إسـتناداً إلى لقبه الذى عرف به واشـتهر، ويقال إنّه بغدادىّ المنشـأ والمسـكن وينتهى نسـبه إلى مروان بن محمّد آخر خلفاء بنى أميّة، وكانت ولادته سـنة ٢٨٤ق فى خلافة المعتضد بالله.

نشـأ أبوالفرج فى أسرة حريصة على طلب العلم والثّقافة؛ فكان جدّه محمّد بن أحمد الإصفهانى من كبار الرّجال فى سامراء وكان له صلة وثيقة بالوزراء والأدباء والكتّاب، ووالده الحسـين بن محمد يقطن بغـداد ويحرص على طلب العلم والثَّقافة الشّـائعة فى عصره، وكذلک كان عمّه الحسـن بن محمّد من كبار الكتاب فى عصر المتوكّل العبّاسـى. (الأغانى، ١٩٧٠م: ٧/ ١٣٣)

فنبغ فى العلم والفقه والتّاريخ واللغة وتلمّذ عند كثير من الشيوخ الكبار فى كوفة من أمثال: مطين بن أيّوب، والحسين بن الطيب الشجاعى، ومحمّد بن الحسين الكندى مؤدّبه فى الكوفة وغيرهم. ثمّ سـكن بغداد وقد اتخذ سـبيل التعلّم بمساعدة علماء بغداد الذين كانـت تمتلىء بهم المسـاجد وأبرزهم: أبوبكر بن دُريد، وكان إماماً فى الأدب والشـعر واللغة والأنسـاب، والفضل بن حباب الجمحى، وعلى بن سليمان الأخفش، والنفطويه النحوىّ الشهير، ومحمد بن جرير الطّبرى المؤرخ والمفسّر والفقيه، وعنه روى أبو الفرج الأصفهانى معظم أخبار العرب القديمة ومغازى الرّسـول (ص) وأشعار الشّعراء الدعوة الإسلامية. (ياقوت الحموى، ١٩٨٠م: ١٣/ ٩٥)

وبعد أن تخرّج على أيدى كثير من علماء بغداد والكوفة وأدبائهما، أخذ الإصفهانى يعقد حلقات دراسـية، ولازمه كثير من المحدثين والأدباء والشعراء. ومن أشهر تلامذته الإمام الدّار قطنى، ويحيى بن مالک الأندلسى، وأبوالحسين على بن محمّد، وإبراهيم بن مخلّد الباقرجى، وعلى بن أحمد الرزّاز وغيرهم. (الأصمعى، ١٩٥٠م: ٧٢ـ٧٠)

توفّى الإصفهانى سنة ٣٥٦ق وقيل إنّه خولط فى عقله قبل موته.

حياته العلميّة والثقافية

يعتبر الإصفهانى من أكبر أدباء العرب، وهو عالم بأيّام النّاس والأنسـاب والسّـير، كمـا أنّه يشـاهد الأحداث فى عصـره، إذ كان يتنقّل فى حياته بـين ثلاث مدن كبرى: إصفهـان، والكوفة ثمّ بغداد وسمع الكثير من الأخبار والقصص والمرويات خلال حياته

التی امتدّت زهاء ثمانین سنة.

اتّصل الإصفهانی بوزیر البویهیین الحسن بن محمّد المهلبی وحظی عنده ولهذه الصّلة أثر کبیر فی حیاته العلمیة، کما کان للوزیر مجلس کبیر یشارک فیه الکثیر من العلماء والأدباء من أمثال أبی القاسم التنوخی وأبی إسحاق الصابی، والشاعر الکبیر أبی الطیّب المتنبی. وکان أبوالفرج فی رأس هذا المجلس. (یاقوت الحموی، ۱۹۸۰م: ۱۰۸/۱۳ و ۱۰۹)

تشیر المصادر التّاریخیة إلی أنّ لأبی الفرج صلات بملوک الأندلس من بنی أمیّة، وکان یؤلّف لهم الکتب ویرسلها إلیهم؛ فمن ذلک کتاب نسب بنی عبد شمس، وکتاب أیام العرب ألف وسبعمائة یوم، والتعدیل والانتصاف فی مآثر العرب ومثالبها، وجمهرة النسب، ونسب بنی شیبان، ونسب المهالبة، ونسب بنی تغلب، ونسب بنی کلاب، والغلمان المغنون و... . (المصدر نفسه: ۱۰۹/۱۳)

وکانت له صداقة مع الوزیر المهلبی قبل أن یتولّی منصب الوزارة، وبعد انتصابه وزیراً عَمِل کندیمٍ فی بلاط المهلبیین، یؤنسون به ویتمتّعون بأخباره ونوادره وحکایاته. وله مدائح فی الوزیر المهلبی؛ من ذلک قوله:

ولما انتَجَعنا لائذین بظلّه أعانَ وعنّی ومنّ وما منّا
وردنا علیه مقترِینَ فراشَنا ورُدنا نَداهُ مجدِبینَ فأخصبنا

(ابن خلکان، ۱۹۹٤م: ۳/ ۳۰۸)

ثمّ صار الإصفهانی کاتباً فی دیوان رکن الدّولة، ونال عنده حظوة ومکانة عالیة. ومع أنّه کان یسعی أن ینال رعایة الوزیر ابن العمید، لکنّه أخفق فی ذلک. وکان بینه وبین السّیرافی النحویّ تّنافس. یقول أبو الفرج فی ردّ السّیرافی:

لستُ صدراً ولا قرأتُ علی صد ر ولا علمک البکی بشافی
لعن الله کلّ نحو وشعر وعروض یجیء من سیرافی

وکانت بین الإصفهانی والوزیر أبی عبد الله البریدی سوء علاقة، وهجاه الإصفهانی بقصیدة طویلة تزید علی مائة بیت عندما ولّاه الرّاضی بالله الوزارة:

يا سـماء اسقطى ويا أرض ميدى قد تولـى الـوزارة ابـن البريدى
جـلّ خطـب وحلّ أمـر عضال وبـلاء أشـاب رأس الوليـد

(ياقوت الحموى، ١٩٨٠م: ١٠٣/١٣)

قـد ألّف الإصفهانى كتباً كثيرة يبلغ عددها ثلاثين، منها كتاب مقاتل الطّالبيين، وهو مـن مؤلّفاته الأولى، ومناجيب الخصيان، وكتـاب التعديل والانتصاف، وأخبار القيان، والإماء الشواعر، والمماليک الشعراء، وأدب الغرباء، والأخبار النوادر، وأدب السّماع، وأخبار الطفيليين، والخمّارين والخمّارات، وأخبار جحظة البرامكة.

وكتابه الشّـهير الأغانى، وهو الّذى اشـتهر بسـببه وذاع صيته. يقـال إنّه جمعه فى خمسـين سنةً وقدّمه للوزير المهلّبى وحمله إلى سيف الدّولة بن حمدان، فأعطاه ألف دينار واعتـذر إليه. يعتبر هذا الكتاب مـن أمّهات الكتب فى الأدب ومن المصادر الأولى لمن يكتـب عن الأدب العـربى. يتضمّن الأغانى التّراجم وأخبار الشـعراء والمغنّين وبعض الأعـلام والأدباء، كما يتضمّن بعض الأحـداث التّاريخية التى أثّرت فى التّاريخ العربى قبل الإسـلام وبعده. ويعتبر أيضاً موسـوعة جامعة شـاملة. قال عنـه ابن خلدون فى مقدّمته: جمع فيه أخبار العرب وأشـعارهم، وأنسـابهم، ودولهم، وجعل مبناه على الغناء فى المائة صوت التى اختارها المغنون للرشيد. (ابن خلدون، ١٩٠٠م: ٥٥٤) اعتبره ابن خلدون ديوان العرب. (المصدر نفسه: ٥٧٣)

شخصيته

يرجع نسـب أبى الفرج إلى بنى أميّة، لكنّه كان يتشـيّع؛ ومع أنّ العلماء والمؤرّخين قد اجتمعوا على سـعة علمه، وكثرة محفوظه، وجودة شعره، وكثرة تأليفه، يقول القاضى أبـو على التّنوخى أحد معاصريه: «ومن رواة المتشـيعين الذين شـاهدناهم أبو الفرج على بن الحسـين الأصفهانى، فإنّه كان يحفظ من الشـعر والأغـانى والأخبار والآثار والأحاديث المسندة والنّسب ما لم أر قطّ من يحفظ مثله، وكان شديد الاختصاص بهذه الأشـياء ويحفظ دون ما يحفظ منها علوما أخرى منها: اللغة والنحو والخرافات والسِّيَر والمغـازى، ومن آلة المنادمة شـيئاً كثيراً، مثل علم الجـوارح والبيطرة ونتف من الطب

والنجوم والأشربة وغير ذلک، وله شعر يجمع إتقان العلماء وإحسان الظرفاء الشعراء.» (الخطيب البغدادی، لاتا: ۳۹۹/۱۱) ثم إنّه كانت له رحمة وألفة بصنوف الحيوان، يأنس بصحبتها، ويعالجها إذا أصابتها علّة، ويأسى لموتها، وقد أثرت عنه أبيات رقيقة فی رثاء ديک له مات:

أبكی إذا أبصرت ربعک موحشا ... بتحنن وتأسف وشهيق
ويزيدنی جزعا لفقدک صادح ... فی منزل دان إلیّ لصيق
فتأسّفی أبداً عليک مواصل ... بسواد ليل أو بياض شروق

لكنّه لايعتنی بمظهره، ويبدو وسخاً قذراً دائماً، وكان النّاس يتّقون هجاءه، كما ورد فی كتاب معجم الأدباء: «كان أبوالفرج الإصفهانی صاحب كتاب الأغانی ... وسخاً قذراً، ولم يغسل له ثوباً منذ فصله إلی أن قطّعه ... وكان النّاس علی ذلک العهد يحذرون لسانه، ويتّقون هجاءه ويصبرون علی مجالسته ومعاشرته ومواكلته ومشاربته وعلی كلّ صعب من أمره لأنّه كان وسخاً فی نفسه ثمّ فی ثوبه وفعله حتّی إنّه لم يكن ينزع دراعة إلا بعد إبلائها وتقطيعها ولايعرف لشیء من ثيابه غسلاً ولايطلب منه فی مدّة بقائه عوضاً.» (ياقوت الحموی، ۱۹۸۰م: ۶۱/۵)

ويقول ابن الجوزی عن شخصية أبي الفرج: «... ومثله لايوثق برواياته، يصرّح فی كتبه بما يوجب عليه الفسق، ويهوّن شرب الخمر، وربّما حكی ذلک عن نفسه، ومن تأمّل كتاب الأغانی رأی كلّ قبيح ومنكر.» (ابن الجوزی، ۱۳۵۸ق: ۴۰/۷)

ويعتقد بعض العلماء أنّ أبا الفرج كان أكذب النّاس. فقد أورد الخطيب البغدادی أنّ أبا محمّد الحسن بن الحسين ابن النّوبختی كان يقول: «كان أبوالفرج الإصبهانی أكذب النّاس، كان يشتری شيئاً كثيراً من الصّحف ثمّ تكون كلّ روايته منها.» (الخطيب البغدادی، لاتا: ۱۱/ ۳۹۸)

غموض شخصية الإصفهانی

تباينت الآراء وتضاربت الأفكار حول شخصية أبي الفرج الإصفهانی، فالعلماء معظمهم يتفقون علی مكانته الثّقافية والعلمية ولكن يختلفون فی قيمته الذّاتية، يری

الثّعالبی أنّه كان من أعيان الأدباء، ويری ابن خلّكان فی كتابه وفيات الأعيان أنّه روی عن علماء يطول تعدادهم فكان عالماً بأيام النّاس والأنساب والسّير، ويروی التنوخی قولــه فيــه أنّه كان يحفظ من الشّـعر والأغانی والأخبار والآثار والأحاديث المســندة والنســب. وسبق أن أوردنا أن أبا الفرج الإصفهانی أمویّ النّسب، جدّه مروان بن محمّد آخــر خلفاء بنی أميّة، ونــری فی أقوال الكثير من العلماء أنّه من المتشــيّعين، فهنا نری شخصية بالغة التعقيد؛ أهو أمویّ كان يدّعی التّشيّع؟!

ويقول الذّهبی فی السّــير: «والعجب أنّه أمویّ شــيعیّ. قال ابن أبي الفوارس: خلط قبل موته. قلتُ: لا بأس به.» (الذهبی، لاتا: ٢٠٢/١١) وقال أيضاً فی تاريخ الإســلام: «روی عن طائفة كثيرة، وكان إخبارياً نسّــابة شــاعراً ظاهر التَّشيع ... وهذا عجيب إذ هو مروانیّ يتشيّع.» (الذهبی، لاتا، ١٤٤)

بغضّ النّظر عمّا يقال عن غموض شخصية الإصفهانی، فنحن نری فی كتاب الأغانی روايات شــنيعة نسبها إلی آل البيت عليهم السّــلام وهو لايبالی أن يطعن فيهم ويجرح سيرتهم. فكيف يمكن أن نعدّه متشيّعاً؟

ذكــر ابــن نديم أنّ الإصفهانی كانت أمّه تنتمی إلی آل ثوابة، وهی أســرة مســيحية اعتنقت الإســلام، والتزمت بالتّشــيع وهم عرفوا فی عصرهم بالكتابة والأدب والشعر، فمن هنا يبدو أن الإصفهانی أخذ التشــيع عن أمّه وأيضاً لنشــأته فی الكوفة أثر كبير فی تشيّعه. (ابن النديم، لاتا: ١٦٦-١٦٧) نری إذن تشيّعه سطحيّاً.

آراء العلماء فی أبي الفرج

ولنذكر هنا بعض أقوال العلماء والأعلام حول أبي الفرج الإصفهانی:

قال هلال بن المحسّــن الصابی: «كان أبو الفرج الإصفهانی وســخاً قذراً، ولم يغسل له ثوباً منذ فصّله إلی أن قطّعه، وكان النّاس علی ذلک يحذرون لســانه، ويتّقون هجاءه، ويصبرون علی مجالسته، ومعاشرته، ومؤاكلته، ومشاربته وعلی كلّ صعب من أمره، لأنّه كان وسخاً فی نفسه، ثمّ فی ثوبه، وفعله...» (ياقوت الحموی، ١٩٨٠م: ١٠٠/١٣)

وذكر الخطيب البغدادی فی تاريخه: «حدّثنی أبو عبد الله الحسين بن محمد بن طباطبا

العلوی، قال: سمعت أبا محمد الحسن بن الحسين بن النوبختی كان يقول: كان أبوالفرج الإصبهانی أكذبَ النّاس، كان يشتری شيئاً كثيراً من الصّحف، ثمّ تكون كلّ رواياته منها.» (الخطيب البغدادی، لاتا: ۱۱/۳۹۸)

وقال العلامة ابن الجوزی: «... ومثله لايوثق بروايته، فإنّه يصرّح فی كتبه بما يوجب عليه الفسق، ويهوّن شرب الخمر وربّما حكی ذلک عن نفسه، ومن تأمّل كتاب الأغانی، رأی كلّ قبيح ومنكر.» (ابن الجوزی، ۱۳۵۸ق: ۷/۴۰ و۴۱)

ومن المعاصرين الذين درسوا شخصية أبی الفرج وكتابه الأغانی، الدكتور محمّد أحمد خلف فی خاتمة كتابه "أبوالفرج الإصفهانی الرّاوية". يقول الدكتور خلف: «ولقد وقفنا علی ما لأبی الفرج من ميول وأهواء فيجب أن نحذر هذه الميول وهذه الأهواء، كلّما حاولنا الاعتماد علی ما خلّف الرّجل من مرويات فقد يكون الرّجل مضلّلاً، وقد يكون صاحب غرض وهوی. وليس يخفی أنّ للأهواء حكمها فی التّاريخ، وهو حكم قد يملی رغبته لا فی ذكر الأخبار فحسب، وإنّما أيضاً فی الكتمان.»

يُستفاد مما سبق أن أبا الفرج كان ذا علم واسع وثقافة كبيرة وبفضل هذه المكانة تقرّب من البويهين، واتّصل بالوزراء والكبراء آنذاک، وتولّی منصب الكتابة فی حكومة البويهيين وقد أجلسه "ركن الدولة" علی منصّة القضاء لمدّة أيّام؛ فهو من جهابذة العلم والأدب فی عصره.

كتاب الأغانی

كتاب الأغانی من أمّهات كتب التّراث العربی، ويعتبر هذا الكتاب موسوعة أدبيّة وتاريخيّة يتضمّن تراجم وأخبار الشّعراء والمغنّين وبعض الأعلام والأدباء، كما يتضمّن الأحداث التّاريخيّة التی أثّرت فی التّاريخ العربی.

يذكر الإصفهانی فی مقدّمته سبب تأليف هذا الكتاب، فيقول: «والذی بعثنی علی تأليفه، أنّ رئيساً من رؤسائنا كلّفنی جَمعه له، وعرّفنی أنّه بلغه أن الكتاب المنسوبَ إلی إسحاق الموصلی مدفوع أن يكون من تأليفه، وهو مع ذلک قليل الفائدة، وأنّه شاکّ فی نسبته، لأن أكثر أصحاب إسحاق ينكرونه، ولأن ابنه حمّاداً أعظم إنكاراً لذلک ... .»

(الأغـــانى، المقدمة، ١٩٧٠م: ٥/١)، ولكنّه لم يذكر لنا فى مقدّمته من هو الذى طلب منه أن يقوم بتأليف هذا الكتاب وقد اكتفى بهذا القول أنّ رئيساً من رؤسائه كلّفه بجمعه.

وقــد ذكر ياقوت الحموى فى معجم الأدباء أنّ الإصفهــانى كان نديماً للوزير المهلّبى وقد ألّف كتاب نسب المهالبة وكتاب مناجيب الخصيان وأيضاً ألّف كتابه الضخم الأغانى للوزير أبي الحســن محمّد بن الحســن المهلبى، ويذكر ياقوت الحموى أنّ الوزير المهلّبى ســأل أبا الفرج الإصفهــانى عن كتابه الأغــانى والمدّة التى قضاهــا فى تأليفه فأجاب الإصفهانى أنه ألّفه فى خمسين سنة. (ياقوت الحموى، ١٩٨٠م: ١٣/ ١٠٣ و ١٠٦)

وذكر ابن خلّكان أنّ: «الصّاحب بن عبّاد كان فى أســفاره وتنقلاته يستصحب حمل ثلاثــين جملاً من كتب الأدب ليطالعها، فلمّــا وصل إليه كتاب الأغانى لم يكن بعد ذلك يســتصحب سواه، اســتغناءً به عنها.» (ابن خلكان، ١٩٩٤م: ٣ / ٣٠٧) وكتب ياقوت الحموى بخطّه نسخة من كتاب الأغانى فى عشر مجلّدات وجمع تراجمه، ونبّه على فوائده.

فالأغــانى قــد ألّف فى عصر البويهيين وتناول الغناء منــذ الجاهلية إلى عهد الخليفة المعتضــد بالله المتوفّى ســنة ٢٨٩ق. وضــمّ بين دفتيه الكثير مــن الرّوايات والحكايات العجيبة مما لم تورد فى كتب أخرى.

ومن ميزات هذا الكتاب الضخم يمكن الإشــارة إلى كثرة الروايات والقصص التى ذكرها الإصفهانى عن المغنّين وأهل الطّرب والمجون، وأيضاً قد ذكر الكثير من الأعلام الشــعراء والأدباء، كما يشتمل على مواضيع شتّى من تاريخ الإسلام. لكن هناك آراء تشــكّك فى المنهج الذى سلكه الإصفهانى فى تأليف كتابه هذا وقيمته الأدبيّة والعلمية. يقول الدكتور محمّد غنيمى هلال: «رواية من أخبار عبدالرّحمن بن عمّار الشهير بالقس وهيامه بســلامة المُغنيّة أو أخبار عروة بن حزام وحبيبته عفراء، فكلّ هذه المشاهد التى يعرضها الإصفهانى حول لقاءات بين قس وســلامة، خاصة تلك الأماكن التى تتخفّف فيــه المغنّيات من جلّ ملابســهنّ، تجعلنا نرتاب فى صحّة هــذه الأخبار، أو على الأقل لانعتمد عليها كرواية من تاريخ الإســلام لأنّها لن تتّفق مع روح الإسلام وكيف الرّجل يترك زوجه مع رجل آخر وهو يعلم ما يدور بينهما من الحبّ والوجد والشّــوق، وهل هذه من تعاليم الإسلام أن يقدّم الرّجل امرأته فى خلوة مع رجل آخر، يتشاكيان لواعج

الهوى وألم الوجد، فيصوّر الإصفهانى هذه المشاهد بهذه العبارات: «وقد وفد على زوج حبيبته بالشّــام، فأكرمه الزّوج فأحسن مثواه، وخرج وتركه مع عفراء يتحدّثان ... فلمّا خلوا تشاكيا ... .» (هلال، لاتا: ۱۹)

ويقول صاحب كتاب السّــيف اليمــانى: «اعتمد أبوالفــرج الإصفهانى فى كثير من أخباره السّوداء المظلمة المســمومة على طائفة خبيثة من الرّواة الكذّابين والمجروحين والمطعــون عليهم واعتــبر أخبارهم موثّقة ولــوّث صفحات تاريخنا وأدبنا بالسّــخائم والبلايا.» (الأعظمى، ۱۹۸۸م: ۲۷)

ومن يدقق فى هذا الكتاب يرى فيه من الرّوايات الواردة ما ليس لها إسناد موثوق بــه، ومرد ذلــك أن الإصفهانى قد نقل عن رجال لايوثق بهــم وطعن عليهم الكثير من العلمــاء الأقدمــين. وقد ذكر وليد الأعظمــى فى كتابه الآنف الذكــر الكثير من هؤلاء الرّجال.

وأيضاً نرى أنّ الإصفهانى يروى رواياته على لســان أشــخاص وهميّة، فيقول على ســبيل المثال: سمعتُ رجلاً يقول كذا ... أو حدّثنى شيخٌ عن رجلٍ يقول كذا ... أو يقول: قالــت جاريةٌ، رأيتُ فلانة ترقص ... . ومع هذه نرى الكثير من العلماء والمستشــرقين اعتمدوا فى كتاباتهم عن التاريخ الإسلامى ورجاله على هذا الكتاب.

يقــول ابن الجوزى فى كتاب المنتظم: ومثله لايوثــق بروايته؛ فإنّه يصرح فى كتبه بما يوجب عليه الفسق، ويهوّن شرب الخمر وربّما حكى ذلك عن نفسه و من تأمّل الأغانى رأى كلّ قبيح و منكر. (ابن الجوزى، ۱۹۰۰م: ۷/ ٤۰و٤۱)

ونرى فى طيّات هذا الكتاب الضّخم بعض الإســاءة إلى آل بيت رســول الله (ص) مثل تلك الرّوايات التى يرويها عن سُــكينة بنت الحســين (ع) واجتماعها مع عمر بن أبى ربيعة وأيضاً مجالســتها الشــعراء، فيذكر الإصفهانى هذه، فيقــول: أخبرنى على بن صالح قال: حدثنا أبو هفان، عن إسحاق، عن أبى عبدالله الزبيرى قال: اجتمع نسوة من أهل المدينة من أهل الشرف، فتذاكرن عمر بن أبى ربيعة وشعره وظرفه وحسن حديثه، فتشــوقن إليه وتمنينه... فأرسلت "ســكينة بنت الحسين" إليه رسولا وواعدته الصورين، وسمــت له الليلة والوقت، وواعدت صواحباتهــا. فوافاهن عمر على راحلته، فحدثهن

حتى أضاء الفجر وحان انصرافهن، فقال لهن: والله إنى لمحتاج إلى زيارة قبر رسول الله صلى الله عليه وآله وسلم والصلاة فى مسجده، ولكنّى لا أخلط بزيارتكنّ شيئا، ثم انصرف إلى مكة من مكانه، وقال فى ذلك:

قالت سكينة والدموع ذوارف ... منها علي الخدين والجلباب

ليت المغيرى الذى لم أجزه ... فيما أطال تصيدى وطلابى

كانت ترد لنا المنى أيامنا ... إذ لا تُلام علي هوى وتصابى

(الأغانى، ١٩٧٠م: ١/ ١٧١)

وتكرار هذه القصيدة فى مواضع مختلفة من هذا الكتاب يلفت انتباهنا ويجعلنا نرتاب فى صحّة هذه القصّة. أمّا فى موضع آخر يروى لنا الإصفهانى قصة أخرى عن مجالسة سكينة بنت الحسين (ع) مع الشّعراء فيقول: أخبرنى الحسن بن على قال: حدّثنا محمّد بن القاسم بن مهرويه قال: أخبرنى عيسى بن إسماعيل، عن محمّد بن سلام، عن جرير المدينى، عن المدائنى وأخبرنى به محمد بن أبي الأزهر قال: حدثنا حماد بن إسحاق، عن أبيه، عن محمّد بن سلام. وأخبرنى به أحمد بن عبدالعزيز الجوهرى، عن عمر بن شبة موقوفا عليه، قالوا: اجتمع فى ضيافة سكينة بنت الحسين عليهما السلام، جرير والفرزدق وكثيّر وجميل ونصيب، فمكثوا أياما، ثم أذنت لهم فدخلوا عليها، فقعدت حيث تراهم ولايرونها وتسمع كلامهم، ثم أخرجت وصيفة لها وضيئة وقد روت الأشعار والأحاديث، فقالت: أيّكم الفرزدق؟ فقال لها: ها أنذا، فقالت: أنت القائل:

هما دلتانى من ثمانين قامة ... كما انحط باز أقتم الريش كاسره

فلمّا استوَت رِجلاىَ فى الأرضِ قالتا ... أحى فيُرجَى أم قَتيل نحاذره

فقلت ارفعوا الأمراس لايشعروا بنا ... وأقبلت فى أعجاز ليل أبادره

أبادر بوابين قد وكلا بنا ... وأحمر من ساج تبصّ مسامره

فقال: نعم، فقالت: فما دعاك إلى إفشاء سرّها وسرّك؟ هلا سترتها وسترت نفسك؟ خذ هذه الألف، والحق بأهلك. (المصدر نفسه: ١٦/ ١٦٩و١٧٠)

و فى مواضع أخرى من هذا الكتاب يروى الإصفهانى روايات أخرى عن سُكينة

بنت الحسين عليهما السّلام والتى يرتاب فيها من يطالع هذه القصص الموضوعة، فهو يظهر لنا أنّ سُكينة بنت الحسين (ع) خبيرة بالغناء تحكم بين المغنّين. (المصدر نفسه: ٢/ ٣٦٥) وفى موضع آخر تُرجع سُكينة، ابن سريج إلى الغناء بعد توبته. (المصدر نفسه: ١٧/ ٤٢ ٤٥) فكيف يمكن أن نتأكد من صحّة هذه الروايات؟

والإصفهانى لم يكتف بطعن آل البيت عليهم السلام بل بشتم دين الإسلام علناً ويفضّل الجاهلية عليه ويعتبرها خيراً من الإسلام (المصدر نفسه: ١٣/ ٢٦٤) وهو يستهزىء بالصلاة (المصدر نفسه: ٤/ ٢٧٧)، ورغم هذا كله يدّعى أنّه من المتشيّعين.

يقول محمّد عبد الجواد الأصمعى عن كتاب الأغانى: يتبّين لنا من الرّوايات التى أوردها أبوالفرج الإصفهانى فى كتابه الأغانى أنّه كان قد تساهل فيما نقله من الكتب، أو قد كان اطلاعه لم يكن بشكل كاف وقد نقل مشافهة عن البعض. (الأصمعى، ١٩٥٠م: ١٣٢ وما بعدها)

ونستنتج هنا أنّ أبا الفرج قد جمع بعض ما وصل إليه من الرّوايات دون العناية بتحقيق صحّتها وحقيقة وقوعها. إذ نرى كتاب الأغانى كتاباً جامعاً يشتمل على الكثير من الرّوايات والقصص، أوردها صاحبها كما وصلت إليه، ومن هنا وقع فى بعض المزالق والهفوات.

النتيجة

حاولنا فى هذا المقال أن نتحاور مع شخصية أبى الفرج ونكشف الغموض عنها، وأشرنا إلى تباين الآراء وتضارب الأفكار حول شخصيّته؛ إذ نرى فى آراء الكثيرين أنّ أبا الفرج له شخصيّة علميّة وله أعمال كثيرة، كما أن البعض لايثقون به. وهناك تناقض فى موقفه، فهو أمويّ النّسب ونراه متشيّعاً، وهذا شيء غريب وموقف غير مفهوم يحتاج إلى تأمّل. لكنّنا حاولنا أن نبصر التاريخ ونتبصّر أحداثه، لأنّ التاريخ ضرورة للحاضر؛ والإصفهانى رغم كثرة علمه وغزارة أدبه قد وقع فى بعض المزالق فى كتابه الضخم المسمّى بالأغانى والذى اعتبره العلماء كتابا لايستغنى عنه أى أديب. ولاغرو؛ فالكتاب يجمع بين دفّتيه الكثير من الروايات الصحيحة والضعيفة أو المنحولة.

ونرى فى طيّات الكتاب روايات شـنيعة تنسب إلى أهل البيت عليهم السلام، الأمر الذى يجعلنا نرتاب أكثر فأكثر فى شـخصيته وتشـيّعه وفى صحّة بعض ما نقله فى كتابه الأغانى.

المصادر والمراجع

ابن الجوزى، عبد الرحمن بن على. ١٩٠٠م. المنتظم فى تاريخ الملوك والأمم. بيروت: دار صادر.

ابن النديم، لاتا. الفهرست. لانا.

ابن خلدون، لاتا. مقدّمة. بيروت: المطبعة الأدبيّة.

ابن خلكان، أحمد بن محمّد. ١٩٩٤م. وفيات الأعيان وإنباء أبناء الزمان. حققه الدكتور إحسـان عبّاس. بيروت: دار صادر

الإصفهانى، أبو الفـرج. ١٩٧٠م. الأغانى. تحقيق محمد أبوالفضل إبراهيم وآخرين. القاهرة: الهيئة العامّة المصرية للتأليف والنّشر.

الأصمعى، محمّد عبدالجواد. ١٩٥٠م. الإصفهانى وكتابه الأغانى. القاهرة: دارالمعارف.

الأعظمى، وليد. ١٩٨٨م. السيف اليمانى فى نحر الإصفهانى صاحب الأغانى. المنصورة: دار الوفاء للطباعة والنّشر.

الثعالبى، أبو منصور. ١٣٧٥ق. يتيمة الدهر فى محاسن أهل العصر. القاهرة: لاتا.

الخطيب البغدادى، أحمد بن على. لاتا. تاريخ بغداد. بيروت: دار الكتب العلمية.

خلـف الله، محمّد أحمد. ١٩٥٣م. صاحـب الأغانى أبوالفرج الإصفهانى فى الرواية. القاهرة: مكتبة نهضة مصر.

الذهبى، شمس الدين محمد بن أحمد. لاتا: السير. لانا.

الذهبى، شمس الدين محمد بن أحمد. لاتا: تاريخ الإسلام الكبير. لانا.

الفاخورى، حنّا. ٢٠٠٥م. الجامع فى تاريخ الأدب العربى. بيروت: دارالجيل.

مكى، الطاهر أحمد. ١٩٧٧م. دراسة فى مصادر الأدب. القاهرة: دار المعارف.

هلال، محمد غنيمى، لاتا. النقد الأدبى الحديث. القاهرة: لاتا.

ياقوت الحموى. ١٩٨٠م. معجم الأدباء. بيروت: دار الفكر.

إضاءات نقدية (فصلية محكّمة)
السنة الثانية – العدد السابع – خريف ١٣٩١ش/ أيلول ٢٠١٢م

ظاهرة العيارة فی الأدب الفارسیّ والتقاؤها مع ظاهرة الصعلكة فی الأدب الجاهلیّ

فرهاد ديوسالار*
افسانه مرادی**

الملخص

ظهرت فی العصر الإسلامیّ الوسيط ظاهرةٌ سُمّيت بظاهرة العيارة أو الشطارة والتی تلتقی مع ظاهرة التصعلك والصعلكة الجاهليّة فی نزعتها الإنسانية؛ بحيث أعطى معظمُ الدارسين والباحثين تفسيرا إنسانيا لهاتين الظاهرتين من حيث الالتقاء والتداخل بينهما من جهة، والتواصل من جهة أخرى إذ إنّ هاتين الظاهرتين تحملانِ فی طيّاتهما فكرةً إنسانيةً رددتها العامة فی كلا العصرين الجاهلیّ والإسلامیّ الوسيط، فی الحكايات والقصص.

وجديرٌ بالإشارة أنَّ هاتين الظاهرتين التاريخيتين والشعبيتين تعكسان طموحا أو حلما جماعيا لتحقيق العدالة بصورتها الاجتماعية والسياسية معا فی المجتمع، تتلاشى معه تلك الهوةُ العظيمةُ التی تفصل بين أقليةٍ تملك معظمَ الثروة، وأغلبيةٍ ساحقةٍ تعيش على الفقر والحِرمان. وفی الحقيقة إنَّ المتأملَ فی أدب هؤلاء يرى أنهم كانوا فی ثورتهم وخروجهم وتمرّدهم، يهدفون إلى الإصلاح ويُنشِدون المساواةَ والعدالةَ الاجتماعيةَ.

الكلمات الدليلية: العيارة، الصعلكة، العدالة الاجتماعية، العصر الإسلامیّ الوسيط، التمرّد.

*. أستاذ مساعد بجامعة آزاد الإسلاميّة فی كرج، إيران. Divsalarf@yahoo.com
**. خريجة جامعة آزاد الإسلاميّة فی كرج، إيران.
التنقيح والمراجعة اللغوية: د. مهدی ناصری
تاريخ الوصول: ١٣٩٠/١٠/١٠هـ. ش تاريخ القبول: ١٣٩١/٤/١٨هـ. ش

المقدمة

بـادئ ذى بدء وقبل أن نجيب عن بعض التسـاؤلات فى هذا المنطلق ومنها: من هم العيارون؟ وما هى صفاتُهم وأفعالهم؟ وهل كانوا مخطئين فى فعلتهم هذه؟ ولماذا اختاروا الشـطارةَ والعيارة حرفةً؟ وهل هى ذاتُ صلـةٍ مع الصعلكة؟ وأخيرا لماذا ظهرت هذه الظاهرةُ؟ علينا أن نشـير إشـارةً خاطفةً إلى أنّ ظاهرةَ الشـطارة والصعلكة التى تُنتِج الخروجَ والتمرد والعصيان، ظاهرةٌ عالميةٌ لها بصماتُها فى المجتمعات المختلفة الشـرقية والغربيـة، القديمة والحديثة. غـير أنها كانت تتفاوت بين مرحلـةٍ وأخرى، فحينا تحبط وتتلاشـى، وأحيانا تظهر وتشـتدّ. ولكنّها بصورة عامة يمكن القولُ إنها تقوى وتشـتدّ فى المجتمعـات التى تتعرض للفوضى والتجزئة من جرّاء ضعف السـلطةِ المركزية ومن كثرة الفتن، والاضطرابات، والمجاعات، والمشـاكل والهزّات المختلفة التى شـقيت بها، أو التفاوت الاجتماعى الطبقى المكشـوف الناجم عن بـروز ظاهرة التفاوت الطبقيّ-الاقتصاديّ، وما ولدته من ردود فعل من غلاء الحياة الذى كانت الحكومة مسـؤولةً له بسبب تغيرات شاملة فى شتى الميادين، الثقافية، والاجتماعية والاقتصادية و... إلخ.

ولكنها تظهر فى بعض المجتمعات كالمجتمع الجاهليّ وليدة الصراع الداخليّ، وبسبب الفقر والجوع وما نتج عنه من إرغام الطبقة الفقيرة التى لم تجد سِـوى الغزو والسـلب والتلصص وسيلةً لتنجو بنفسها من ذُلِّ الفاقة والحِرمان مما دفعها إلى التمرد.

والباعثُ الرئيسـيّ لإيجاد هؤلاء الخارجين علي القانون، هو أنّ كلَّ مجتمع يَضمّ فئةً قليلـة من الأسـياد الأثرياء والمترفين وفئةً كبيرة من الفقـراء. يقول جرجى زيدان إن الصعاليک والشطار لايرون فى السـرقة والنهب أيَّ ذنبٍ، فيستحلّونها ويحسبونها نوعا مـن الدهاء واللباقة؛ لأنّ التجارَ والأغنيـاءَ لايعطون زكاةَ أموالهم. (زيدان، ١٣٨٦ش: ٩١٠) وكلُّ فئـةٍ مـن هذه الفئات لها قيمٌ وعاداتٌ خاصةٌ بها، واشـتهرت بشـجاعتها وفروسيتها وبإسـراعها إلى مسـاعدة المحتاجين ومناصرة المظلومين عندما يكونون فى حال خصام مع الأسياد الذين يستخدمون السلطةَ بطريقة غير عادلة ولا شرعية. وهذا أمرٌ ينبع بنوع ما عن الفكر الاشـتراكيّ وعن ضرورة نشـوء الجماعات ولا الطبقات، والحصول على السعادة.

يعتقد أرسطو بنظريةٍ تؤكد على ضرورة نشوء الجماعات حيث يتكوّن الناسُ من ذكر وأنثى محتاجون إلى الاجتماع فهو يرى فى كتابه "السياسة" بأنّ الاجتماعَ أمرٌ طبيعيٌّ والإنسانُ كائنٌ اجتماعيٌّ أى أنَّ الناسَ من غير أية حاجةٍ إلى التعاون يرغبون رغبةً قوية فى عيشة الجماعة وهذا لايمنع أنَّ كلَّ واحد منهم مدفوعٌ بمصلحته الخاصة وبالرغبة فى تحصيل حظِّه الفردىّ من السعادة التى ينبغى أن يلقاها. (إحسان، ١٩٩٩م: ٦٧)

كما يرى أنّ الناسَ يجتمعون أيضاً على الأقل من أجل سعادة العيش وحدها وأنَّ حبَّ الحياة هو بلاشک أحدُ كمالاتِ الإنسانية؛ لذا فإنه يرى بأنّ المرءَ يرتبط بالمجتمع السياسىّ حتى عندما لايجد فيه شيئاً أكثر من المعيشة وذلک يؤكد الرؤيةَ السياسيةَ لأرسطو، التى محورُها الاجتماعُ الإنسانىُّ. (عبدالرحيم، ١٩٦٩م: ١٠٢)

وفى هذا القسم لابدّ من الإشارة إلى نظرية ابن خلدون حيث يرى أنَّ الاجتماعَ هو العمرانُ البشرىُّ الذى يحدث نتيجةً لاحتياج الناس بعضهم لبعض، وذلک لغرض إشباع حاجاتهم الأساسية، التى لايستطيع الإنسانُ بمفرده أن يقوم بها. (محمد الحسن، ١٩٩٩م: ١٤٨)

كما يعتقد ماركس أنَّ الصراعَ الطبقىَّ بين الطبقة الحاكمة والطبقة المحكومة هو أساسُ تغير المجتمع من مرحلة حضارية معيّنة إلى مرحلة أخرى كتغير المجتمع من نظام العبودية إلى نظام الإقطاع ثم منه إلى نظام الرأسمالية، كما درس ماركس الثورةَ الاجتماعيةَ وركّز على أسبابها ونتائجها ودورها فى تحرير الإنسان من الظلم والقيود الاجتماعية والحضارية. (محمد الحسن، ١٩٩٩م: ١٤٨)

أما اهتمامُ ماركس بالطبقة العاملة (البرولتاريا) فقد جعله يحدِّد الظروفَ التى تؤدِّى إلى قيام ثورة هذه الطبقة على النظام الرأسمالىّ والإطاحة به ويبرِّر ذلک بأنَّ الاستغلالَ والعبوديةَ والفقر وغيرها من الأمور التى تتعرّض لها طبقةُ العمّال، هى نتيجةٌ لتراكم رأس المال لدى الرأسماليين واحتكارهم لوسائل الإنتاج. إنّ أصحابَ النظرية الشيوعية فقد استخدموها لتبرير أنَّ السلطةَ السياسية الرأسمالية والاقتصادية كانت تستغِلّ قوةَ العمل للطبقات الفقيرة والمحرومة وذلک نتيجةً لسوء استعمال القوة. (مولود

زايد الطبيب، ٢٠٠٧م: ٥٤)

الصعلكة والعيارة لغة واصطلاحا

جاء في لسان العرب تحت مادة (ص ع ل ک): الصُّعْلُوک: الفقيرُ الذی لا مالَ له، زادَ الأزهریُّ: ولا اعتمادَ. (ابن منظور، ١٩٦٨م: مادة صعلک)

ورجل عَيّار: كثير المجيء والذهاب في الأَرض، وربما سُمِّيَ الأَسَد بذلک لتردده ومجيئه وذهابه في طلب الصيد: قال أَوس بن حجر:

لَيثٌ عليه من البَرْدِيّ هِبْرِية كالمَزبَرانِيّ، عَيَّارٌ بأَوْصالِ

أَی يذهب بها ويجیء؛ قال: وحكي الفرّاء رجل عَيَّار إذا كان كثير التَّطْواف والحركة ذكِيّاً؛ وفرس عَيَّار وعيّال؛ الفرس النشيط. قال: والعربُ تمدح بالعَيَّار وتَذُمّ به، يقال: غلام عَيّار نَشِيط في المعاصی، وغلام عَيّار نشيط في طاعة الله تعالى. (ابن منظور، ١٩٦٨م: مادة صعلک)

ذُكِرَت في بعض المصادر، مثل تاريخ سيستان، لفظةُ سالوكان مع عياران ويعادل الصعاليک في العصر الجاهلیّ وكان في الاتصال به. (حاكمی، ١٣٤٦ش: ٦٢٧)

علی كل حال، بعد تبيين نظريات هؤلاء يمكن القولُ إنّ مشاعرَ هؤلاء العيارين والصعاليک والشطار اتحدّت بوطأة الظلم والفقر والهوة العميقة الموجودة بين الطبقة الحاكمة والمحكومة، وفرض الضرائب والاضطهاد الواقع علی كاهلهم فبادروا إلی الأخذ من الغنیّ، والبخيل، ونصرة الفقير البائس، فحملت نفوسهم أخلاق نبيلة وقيم سلوكية رفيعة، ولو أرغموا بأن يقطنوا في الصحاری والبراری والغابات كما فعل الصعاليک الذين قاموا بفعلتهم هذه مثل "طرزان" الذی كان يعيش مع حيوانات الغابة. وهذه هی الميزةُ المشتركة العامة بين هؤلاء في المجتمعات المختلفة. ونری هذه الميزةَ عند "روبن هود" الشخصية الإنجليزية التی برزت في الفلكلور الإنجليزیّ وهی تمثّل فارسا شجاعا، مهذّبا خارجا عن القانون. إنه كان بطلا من الشعب هدفه محاربةُ الفساد؛ كما كان متهوّرا يقود مجموعتَه من المتمرّدين في غابات شروود. وكان يتمتّع ببراعة مُذهِلة في رشق السهام. تُمَثِّل أسطورةُ روبن هود في العصر الحديث شخصا قام علي سلب وسَرِقة

الأغنیـاء لأجل إطعام الفقراء، بالإضافه لذلک حـاربَ روبن هود الظلمَ والطغیانَ. أو نری هذه المیزاتِ عند الساموارئیین فی الیابان والشـوالیة فی أوربا. فبناءً علی وجود الاشتراکات الکثیرة بین المجتمعات العالمیة، تُعَدُّ هذه الظاهرةُ جدیرةً للدراسة. (هانری کربن، ۱۳۸۵ش: ۱٤۲)

کمـا نری هذه الظاهرةَ فی إیران قبل الإسـلام، حیث ذکـر فی "زندوندیداد": کانت هناک جماعةٌ معارضةٌ للحکومة، تستحسـن سـرقةَ الأموال من الأغنیاء وإعطائها إلی الفقراء وتعتبرها "کرفه" أی العمل الحسن والمقبول. (منصور شکی، ۱۳۷۲ش: ۲۹)

أما العیارون فی العصر الإسلامیّ الوسیط فکانوا کسابقیهم فی العصر الجاهلیّ – وهم الذین سُمُّوا بالصعالیک – أولئک الذین تمحورت سیرتُهم حول قضیة العدالة الاجتماعیة والسیاسـیة فضلا عـن التحرّر الاجتماعی. وجدیـرٌ بالعنایة أنّ هاتـین الظاهرتین – العیارة والصعلکة – تحملان فی طیّاتهما فکرةً إنسـانیةً ردّدتهـا العامةُ فی کلا العصرین الجاهلیّ والإسلامیّ، فی الحکایات والقِصص. ولاشک أنّ هاتین الظاهرتین التاریخیتین والشـعبیتین تعکسـانِ طموحا أو حلما جماعیـا لتحقیق العدالة بشـکلیها الاجتماعیّ والسیاسیّ، وظلّا حَیّینِ فی الوجدان الشعبیّ فی هذه العصور. أولئک هم الذین أصحابُ أنفةٍ واعتدادٍ بالنفس فیتحملون الأذی الجسدیَّ، والجوعَ بدلا عن أن یستجدِی أحدُهم غیرَه والمُدهِشُ أنهم لایسـتأثِرون بما یأخذون بل کانـوا یُؤثِرون مَن کان بهم خصاصةٌ من أصحاب الحاجات المُعوِذین علی أنفسـهم وهم یُعبِّرون عن المرارة التی تتفاعل فی أنفسـهم بسبب التفاوت الاجتماعیّ وضیق ذات الید ولذلک فإن طائفةً منهم قد بَرَّرت وسَوّغَت لنفسها اللجوءَ إلی السرقة، واعتبرت ذلک موضعَ فخرٍ واعتزازٍ ومؤشرةً علی البطولة والشـجاعة والحماسـة، وبعد ذلک أعلنوا تمرُّدَهم وثورتَهم علی بعض طبقات المجتمع، وعلی الذین اسـتأثروا لأنفسـهم بالسـلطة أو المال أو بهما معا، کما استهدف هؤلاء أن ینالوا بأسلوب غیر شرعیّ ما یتصورون ویعتقدون أنه حقٌّ شرعیٌّ لهم.

وهـذه الظاهرةُ، أی ظاهرة التمرّد واجهت کلَّ عنف وقسـوة من السـلطة القائمة، باعتبارها خروجا علی القانون والسـلطة الشـرعیة. ومن الطبیعیّ أن تشـوّه صورتُهم من قبل مؤرخی السـلطة الرسمیین، إما جهـلا بأوضاع هذه الطبقة الاجتماعیة المتردیة

أو مبالاةً للسلطة القائمة. غير أن العيارين والشطار بالمقابل حَظوا بإعجاب العامة في عصرهم، فتعاطفت معهم وأشادت بأفعالهم. وقد انتهى الارتقاءُ بالشطار والعيارين في التراث الشعبيّ إلى مرتبة البطولة شبه ملحمية، حتى ردّدتِ الألسنةُ أنّ اللصَّ أحسنُ حالا من الحاكم المرتشى أو القاضى الذى يأكل أموالَ اليتامى. (العقيلى، ۱۹۹٤م: ۹٦)

كانتِ الصعلكةُ والعيارة عندهم نزعةٌ إنسانيةٌ نبيلةٌ وضريبةٌ يدفعها القوى للضعيف، والغنىّ للفقير وفكرةٌ اشتراكية تشترك الفقراءُ فى مال الأغنياء وتجعل لهم فيه نصيباً؛ بل حقا يغتصبونه إن لم يؤد لهم، وتهدف إلى تحقيق لونٍ من ألوان العدالة الاجتماعية والتوازن الاقتصادىّ بين طبقتى المجتمع المتباعدتين: طبقة الأغنياء، وطبقة الفقراء. فالغزو والإغارة للسلب والنهب لم يَعُد عندهم وسيلة وغاية وإنما أصبح وسيلةً غايتُها تحقيقُ نزعتهم الإنسانية وفكرتهم الاشتراكية كما هو الحال عند الصعاليك الجاهليّين. (هداره، ۱۳۸۵ش: ۳۹)

من هنا بدأ الصراعُ بين أفراد القبيلة الفقراء الذين كانوا يعانون من الفقر، والحِرمان، والجوع، والظلم والتبعية للقبيلة دون أن تكون لهم كلمةٌ تُسَمعُ أو شأنٌ، وذنبُهم الوحيدُ أنهم وُجِدوا فى هذه الحياة فقراءَ. وقد وُجِدت فئةٌ من المضطهدين الذين يحملون عقولا نيِّرةً تُؤمِن بالعدالة وتُنكِر الظلمَ والاضطهادَ و... إنّ هؤلاء جرَّدوا سيوفَهم دفاعاً عن حقهم وحقوق إخوانهم، فتعرّضوا للنفى وتجريدهم من حقوق القبيلة وبالتالِى هدرَ دمائَهم أنهم نموذجٌ شريفٌ للثورة على الظلم والعمل على تغيير الواقع الاجتماعىّ.

وقد وَجد الصعاليكُ فى الأغنياء البخلاء، هدفا صالحا لهم فهؤلاء أصحابُ مالٍ، وهم أصحابُ جوعٍ ولابدَّ للجياع من أن يعيشوا، فلم يجدوا فى مباغتة الأغنياء أىَّ حرجٍ يمنعهم من السطو على أموالهم؛ لأنها زائدةٌ عليهم، وهم فى حاجة إليها وبذلك يضمنون لأنفسهم ولإخوانهم الجياع الصعاليك أسبابَ الحياة فالحاجة عندهم تبرِّرُ الواسطةَ. والفقراءُ الذين لايملكون شيئاً فتحوَّل كثير منهم إلى قُطّاع للطرق يسلبون وينهبون ويقتلون على نحو ما هو معروف. ولهذا السبب يُسَمّون بذؤبان العرب. (قراگوزلو، ۱۳۷۳ش: ۳٤)

فإن المتأملّ فى أدب الصعاليك يرى أنهم كانوا فى ثورتهم على مجتمعهم، يهدفون إلى

الإصلاح ویُنشِدون المساواةَ والعدالةَ الاجتماعیةَ. وهذه الأهداف التی عبّروا عنها فی شعرهم تُعتبَر من أهمّ عناصر اشتراکیتهم أو مظاهر الاشتراکیة فی أدبهم. فالصعالیک لم یهاجموا القوافلَ أو یغیروا علی القبائل لرغبتهم فی الإغارة ذاتها، ولا لیُفیدوا غنی وثروةً وجاها یرفع من مقامهم فی المجتمع الأرستقراطیّ الذی یعیشون فیه؛ بل نراهم علی النقیض من ذلک تماما، یأخذون من الأغنیاء لیُعطوا الفقراءَ علی الرغم من کثرة مغانمهم وأسلابهم من إغاراتهم، وذلک بسبب إباحتهم ما فی أیدیهم لأمثالهم من الفقراء. وهنا یبرز معنی أصیلٌ فی مظاهر اشتراکیتهم.

وقد کان اللونُ الأسودُ عنصراً موجودا فی بعضهم. ونادراً ما یکون الصعلوک حُرّا، فهم عادةً من العبید أو من الموالی وقد کان اللونُ الأسودُ عنصراً موجوداً فی بعضهم تصعلکوا لازدراء قومهم لهم ولانتقاص أهلهم لشأنهم أو لفقرهم، وظلم المجتمع لهم، وعدّهم طبقةً مهلوکةً، هم والحیوان المملوک سَواء بسواء. وهذا ما جعل بعضَ الرقیق یهرب من سیده فراراً من ظلمه لینضمّ إلی الصعالیک، أو لیکون عصابةً تلجأ إلی الجبال والکهوف، تهاجم المارةَ والأحیاءَ، لتحصل علی ما تعیش به. (جواد علی، ۲۰۰۱ م: ۱۷۹)

هؤلاء السودُ الزنجیون جماعةٌ من المحرومین والمتمتِّعین بالحظّ السیئ قد وقعوا تحت الظلم بواسطة جماعة البیض إلی حد ما لم یکن عندهم مقدرةٌ للتخلص عن عواقب سوء ناجم من لونهم. جماعةُ السود من أیة فرقة تشترک فی الرقیة والعبودیة، کأنها خُلِقت للرقیة والعبودیة. کما انعکست هذه الناحیةُ فی شعرنا الکلاسیکیّ بصورة سلبیة بحیث ذکرت خصائصهم ومیزاتهم من ناحیة السواد والرقیة ولایستأهلون أیَّ شیء مع الأسف. یری الحافظ الشیرازیّ أنَّ الزنجیَّ لیس جدیرا بحفظ الأمانة التی هی من أسرار قلبه: (حافظ، ۱۳۸۱ش: غزل ۷٦)

خزینه دل حافظ به زلف و خال مده — که کارهایی چنین، حد هر سیاهی نیست

من وجهة نظر معظم هؤلاء الشعراء إنّ السوادَ لونٌ کریهٌ لن یمحوَ ووصمةَ عار علی جبین هؤلاء، بحیث لایمکن تغییرُه وهذا یدلّ علی عدم مقدرة البشر لتغییر القدر الإلهیّ. یقول سعدی فی بوستان: (سعدی، ۱۳۷۱ش: ۵٦۸)

به کوشش نروید گل از شاخ بید — نه زنگی به گرمابه گردد سپید

كما لايمكن إنباتُ الزهرة من الصفصاف، فإنّ الزنجيَّ لايبيضّ ولايمكن ابيضاضُ لونِ الزنجيّ، فهذا أمرٌ مستحيلٌ.

جاء في كتاب مثنوى معنوى في عدم تغيير الأصالة لكل شيء: (مولوى، ١٣٦٣ش: ١٣٢)

نقش ماهی را چه دریا و چه خاک رنگ هندو را چه صابون و چه زاک

إنّ الشاعرَ يستدلّ بعدم تغيير لون السمک في البحر والبَرّ على عدم تغيير هذا اللون السواد.

إن انتسابَ السرقة، وقطعَ الطريق، والسلب، والنهب، والغارة الى الهنود السوداء من المضامين المشهورة في الأدب الفارسيّ. يعتقد ناصرخسرو أنّ الدنيا قاطعةُ الطريق وسارقةٌ، وعلى الإنسان أن يحتفظ بنفسه أمام هذا اللصّ: (ناصر خسرو، ١٣٤٩ش: ١٤٩)

جهان هندوست تا رختت نگیرد مگیرش سست تا سختت نگیرد

وقال حافظ: (حافظ، ١٣٨١ش: غزل٢١٣)

زلف هندوی تو گفتم که دگر ره نزنند

سالها رفت و بدان سیرت و سان است که بود

يقول الشاعر إنني ظننتُ في نفسي أنّ طرّتک السوداءَ لاتسرق ولاتقطع الطريق، ولكنني أخطأت في هذا الرأي؛ لأنها تعوّدت على هذه الشيمة.

ولكن رغم اتصافهم بهذه الخصلة الشنيعة يعتقد النظامى أنّ فيهم المروءة والفتوة وخصلة العيارة ولايمكن قطع أيديهم حيث يقول: (نظامى، ١٣٤٣ش: ٤١)

نبرد دزد هندو را كسی دست كه با دزدی جوانمردیش هم هست

وأخيرا نذكر رأيَ ابن خلدون حيث يناقش سوادَ لونهم قائلا: بعض علماء علم الأنساب يرون أن جماعةَ السود تكون من أولاد حام بن نوح، دعا عليهم أبوهم فلذلك أصبحوا سودا، ولهذا اختصّ بهم الله الرقيةَ والعبوديةَ. (مقدمه: ١٥٣)

وأحيانا تبرز ظاهرةُ الصعلكة من بين الفقراء الذين عجزوا عن مواجهة واقعهم وعدم تغيير النظام السائد آنذاک. وبهذا اتخذوا من الهرب وكسر طوق الانتماء الذى يحمى

وجودَهم مبدأ، فقطعوا كلَّ أواصر القربی بینهم وبین ذویهم واعتقدوا بأنهم قادرون علی بنـاء نظام اجتماعیّ واقتصادیّ جدید. وكما یری الدكتور حنا الفاخوریّ (الفاخوری، ٢٠٠٥م: ١٦٤) راحـوا یمـلأون الفلواتِ والجبالَ والأودیةَ رعبـاً وهولا ویرفعون عَلمَ الصعلكة عالیاً لایُبالون فی سـبیل غایتهم أكانت وسـائلُهم مشـروعةً أم غیرَ مشروعةٍ فالحقُّ للقوّة والغایة تبرّر الوسیلةَ وكان صلاحُ صعلكتهم قوةَ الجسم وقوةَ النفس والقوة من أمیز میزات المجتمع الجاهلیّ عامة والصعلكیّ خاصة.

وقد عُرفوا بـ"الرجلیین" (جواد علیف ٢٠٠١م: ١٧٠) لاستعمالهم أرجلهم فی الإقدام والهروب؛ لأنهم فقراءُ لایملكون غیرَ أرجلهم تحملهم إلی المواضع التی یریدون سـرقتها إذ لاخیـل لهم یركبونها لعجز أكثرهم عن شـرائها فلا یكون أمامهم غیرُ الاعتماد علی الرجل.

والمُلفِـتُ للنظر أنّ بعضَ المصادر ذكرت أنّ مِـن الصعالیک والعیارین بعضَهم طاب لهم أن یطلقوا علی أنفسـهم ''الفتیانَ'' واستسـاغوا هذا اللفـظَ؛ لأنّ اتصافهم بالفتوة تدلّ علی الشـهامة، والمروءة، والفروسیة، والشجاعة والنجدة فضلا عن إغاثة المساكین والفقـراء وغیرها من مقوّمات الفتوة الشـعبیة. یَری الدكتـورُ محجوب فی مقدمته علی كتاب ''فتوت نامه سلطانی'' بعد أن اختلطت العیارةُ مع التصوف، حصلت علی عنوان الفتوة فجعل یتغلغل فی عامة الناس بین أصحاب الحرف والمهن. (كاشفی، ١٣٥٠ش: ٧)

كما فلابدّ بأن نذكر أنّ الصعالیکَ أو العیارین انقسـموا حسـب دوافعهم النفسـیة والاجتماعیة إلی فریقین: فریق متمرّد حاقد تنطوی نفسه علی نزعة أنانیة شریرة. وفریق تنطوی نفسه علی نزعة خیرة غایتها حمایة المستضعفین وتحقیق العدالة الاجتماعیة.

ولكن بعد أن أشـرقتِ الجزیرةُ العربیّةُ بنور الإسـلام تغیّرت أوضاعُ الحیاة العربیّة الاجتماعیـة والاقتصادیـة ولم یبقَ للصعلكـة مكانٌ فیها وبخاصـة فی العهدین النبویّ والراشـدیّ، بسبب ما نشره الإسلامُ من مبادیء سامیة قائمة علی العدالة ومبدأ تكافؤ الفـرص، ومسـؤولیة الأمة عن أیّ حیف أو جـور اجتماعیّ یقع علـی كاهل الفقراء والمُعوزین. فإننا نشـهد صورةً أخری لتلک الحیاة التی تغیّرت ظروفها بسبب ما أحاط برِقاب الصعالیک من ضوابط الدین الجدید. فلم یعودوا قادرین علی المُضیِّ فی حیاتهم

كما كانوا فی الجاهليّة؛ لأنّ مقياسَ الأمور فی ظِلّ الحياة الإسلاميّة كان يقوم على الحقّ والعدل.

وحتی فی العصـــر الأمویّ والجاهليّة الثانية، أفرط هؤلاء العيارون فی أعمالهم حيث أعلن والی العراق خالد بن عبدالله قســری بإغلاق مجالســهم واجتماعهم. (صديقی و معين، ١٣٤٦ش: ١٣٩)

ويتبيّن أنّ بوادرَ هذه الظاهرة كانت فی مطلع العصر العباسیّ وفی شرق دار الخلافة. وأنّ هذه الظاهرةَ لم تكن تشكِّل خطرا كبيرا يهدِّد سلطةَ الدولة. وذلک لأنّ الدولةَ كانت لاتزال قوية متماســكة، وفی ذروة مجدها السياســیّ والحضاریّ، ولاتزال قبضتُها قويةً حتی على الأطراف. ولم تكن غايةُ الصعاليک والعيارين حتی عهد الرشــيد سِــوی أن يتعرضوا لقافلة أو ســفينة، فيختلســوا على حين غِرّةٍ الشیءَ الطفيف الذی يَسُدّ فقرَهم. ومن أهمّ العوامل التی أثّرت فی إيجاد هذه الظاهرة وتقويتها فهی: إجراء مرســوم غلاء أقوات الفاحش للمعيشة حيث أثّر فی تفاقم البؤس، ومن جرّاء ذلک نزوح السكان إلى بلاد أخری، والجوع، والقحط وموت الكثيرين. فرض ضرائب كثيرة على المنســوجات الحريرية والقطنية وأشــياء أخری بحيث أدّی ذلک إلى اجتماعات للاحتجاج والتمرّد العسكریّ و...إلخ (اقتباس من على مقلد، ١٣٦٤ش: ٤٧-٦٧)

وفی الختام نذكر بعض ميزات وخصائص العيارين والفتيان مستعينين ببعض النصوص والأشعار الموجودة فی الأدب الفارســی. يقول عنصرُ المعالی كيكاووس:(عنصرالمعالی، ١٣٢٩ش: ١٨٣) اِعلــم أن هنــاک للفتيــان والعيارين عددا مــن الفنون الخاصة وهی الفتوة والشــجاعة، والصبر، وشــدة البأس، وصدق الوعد، ليس يرضون بظلم شــخص ولايُظلمون من جانب الآخرين، يحترمون الأســراء وينصرون الفقراء ويحمون البؤساء أمام ظلم الحكام، صادقون فی القول والعمل. إذا يجلســون على مائدة لا يظلمون على أهلها ولايفعلون الأعمال الشــنيعة، وينظرون إلى البلاء نظرة حسنة و... إلخ. يقول شيخ شهاب الدين سهروردی: (سهروردی، ١٣٧٠ ش: ١١٥) الفتوة هی عفةٌ فی الحياة، ومجدٌّ فی طاعة الحق، كسُــب المعاش بالمشــقة، يعطی شــريحة إلى عياله وشريحة إلى البؤساء والمحرومين، يؤثر الآخرين على نفسه.

قال الدكتور برويز خانلری: (خانلری، ١٣٤٨ش: ٦) الفتوةُ من المنظمات الاجتماعية المهمـة فی إيران مدی القرون المتمادية وليس عندنا خبرٌ واثقٌ من نشـأته، ولكن يمكن انتسـابه إلی تأريخ ماقبل الإسـلام. تعـادل لفظةُ الفتوة (العيـاریّ) فی معظم المصادر، المـروءةَ، ولكن عندما نأخذ هذا اللفظَ من العربیّ ليـس معناه قريبا بمعنی المروءة. منذ القديم ذُكرت لفظةُ ''عيار''كاسـم خاص أو صفة للمحبوبة فی الأدب الفارسـیّ يقول رودكی:

داد پيغـام بـه سـراندر عيار مرا　　　كه مكن ياد به شعر اندر بسيار مرا

أرسلت الحبيبة إلیّ رسالة قالت فيها: لاتفضحنی ولاتذكرنی كثيرا فی أشعارک.

كما يعادل السارق، والطرار وقاطع الطريق، مثل هذا البيت من ويس ورامين:

جهان آسوده گشت از دزد و طرار　　　زكـرد و لـور و از رهگير و عيار

يری الشاعر أنّ العالم قد استراحَ من السارق، والطرار، وقاطع الطريق والعيار.

وقد ورد المعنی نفسه فی كتاب أنيس الطالبين من النسخة الموجودة فی مكتبة دهخدا:

«پيش از ما عياران آمدند وآنچه در اين خانه بوده است، برده‌اند.»

أی قبلنا جاء العيارون وسرقوا ونهبوا كل ماكان موجودا فی هذه الدار.

نواجه فی الكتب التاريخية والقصص الحماسية والرواية القصصية فی الأدب الغربیّ، لفظةَ ''شـوالية'' ولهـذه الكلمة صدی عظيمٌ لخصائص الفتيـان والأبطال فی الاجتماع الأوروبیّ فی مدی التاريخ. وقد كان التقيدُ بهذه السـلوک واجبا لشـوالية فی الأوروبا الشرقية أو الغربية فی ساحة الحرب أو غيرها.

فی طريقة الفتـوة، لايُعتَبرُ اللونُ والعصبية والبيئة والعنصريـة واللغة أمرا مهما، بل إنّ الأهداف العالية والأصول الأساسـية هی مسـاعدةُ الخلق، والعفة، وحفظ الصداقة والمحبة. لهذا السـبب نری العيارين أنهم يحاولون فی حياتهم لكسـب حسن السمعة بين الناس ويتحملون مشـاكلَ كثيرةً للاحتفاظ بهذه الصفة؛ فمن هؤلاء العيارين أبو مسلم الخراسانی، وسنباد، وحمزه بن آذرک سيستانی ويعقوب ليث صفار.

هناک قصةٌ سُمِّيت بسـمک عيار وهی روايةٌ عن حياة سمک عيار والسـائرين مثل: شـغال پيروز، وروزافزون، وهرمزكيل، وشـاهک، وسـرخرود، وآتشک، وسرخ كافر

ومئات من العيارين الفتيان.

مـــن بعض الخصائص المذكورة للعيار في هذه القصة: (غلام حيدر، ٢٠٠٦م: ٤٣) إنه رجلٌ رشـــيقٌ، هزيلٌ، ليس بينه والآخرين فرقا ظاهريا ولكن فيه الخصائص الإنسانية مثل الشـــجاعة، والمروءة، وحســـن المعاشـــرة، وإكرام الضيف، والتواضع بدرجة عالية، بحيث يحاول في رفع مشاكل الناس بقدرة العقل والمنطق.

في رأى سمـــک عيار: الرجل الفتى ليعلـــم الفتوة، والمروءة وآداب الغزو، وأن يبدأ في الكلام بالبداهة، ويكون قليل الكلام، وفي ساحة الحرب حاذقا فطنا. وأن تكون أعمالُه لكسب السمعة العالية ولا الخبز والمال. فإنّ مطالعةَ هذا الكتاب تساعدنا للحصول على فهم أخلاق العيارين والفتيان وطبقاتهم الاجتماعية وكل شيء يرتبط بهم.

بعض خصائص وميزات هؤلاء من خلال النصوص والأشعار الموجودة:

يقول خاقاني:

برفلـک شـو زتيغ صبـح نترس　　　　کـه نترسـد زتيـغ و سـر عيـار

يعتقد الشـــاعر أنّ مِن صفات الفتى العيار أنه لايُبالي المشـــاكلَ ولو كان ذلک ينتهي إلى موته.

يذكر عبدالرحمان جامـــي في ديوانه هفت اورنگ (ص٥٣٠) صفةَ الفتيان في ثلاثين بيتا منها: إنه يعتقد بأنّ على الإنســـان أن يبتعد عن الدنائة وألا يفكّر في نفســـه فقط؛ بل عليه أن يكون دينا قويا ويتفكر في البؤساء والفقراء ورفع حاجاتهم في الحياة:

ای کـه از طبـع فرومايه خويش　　　　مـی‌زنی گام پـی وايـه خويش

خاطـر از وايـه خـود خالی کن　　　　زين هنـر پايـه خود عـالی کن

چنـد روزی زقوی دينـان باش　　　　در پـی حاجت مسـکينان باش

يرى عطار النيسابوري أن الفتوة، نفس الصبر والحلم والتضرع:

فتـوت ای برادر بردباری اسـت　　　　نه گرمی وسـتيزه بلکه زاريست

ويذكر رودكي السمرقندي في "اندرز نامه" هذه الصفات قائلا:

گر برسر نفس خود اميری مردی　　　　بر کور وکر ار نکته نگيری مردی

مـردی نبـود فتاده را پـای زدن　　　　گر دسـت فتاده را بگيری مردی

يرى الشاعر أنّ الإنسانَ إذا استولى على نفسه وهواها ولايعيبُ الآخرين ويساعد الإنسانَ البائس، هو الفتى.

النتيجة

وفى الختام كنتيجة للبحث نذكر القواسَم المشتركةَ بين الصعلوك الجاهلىّ والعيار، فهى فخرهم بسرعة عدوهم وشجاعتهم، وإيثارهم أمام الآخرين، فالسلاح صديقهم الخاص. ويهتمّون بالممارسات الرياضية والجسدية والرماية، ومن خصائصهم الذاتية كتمانُ السر، والصبرُ والإقدامُ والشجاعة، ومساعدة الفقراء والمساكين، والأمانة وإيفاء العهود والاعتقاد بتقسيم المال بين الفقراء رغم احتياجهم إليها، الإيمان بالعدالة ومكافحة الظلم والاضطهاد، إغارة أموال الأغنياء والمترفين؛ لأنهم يرون أن الأغنياءَ نالوا هذه الثروة بامتصاص دم المظلومين، ففرض عليهم أخذ أموالهم وإيصالهم إلى الفقراء.

ويعود سببُ ظهور هؤلاء فى كل مجتمع إلى أنّ الحكام والولاة لم يهتمّوا بإقامة الأمن والراحة بين الناس بحيث رأى هولاء أن ينهضوا بإقامة الحقوق المالية أو الاجتماعية الضائعة بوحدهم.

قد بلغ هؤلاء فى الشطارة واللصوصية غايةَ المهارة يسرق الوهمَ من الخاطر والراحة من الطيب العاطر والنومَ من أجفان الوسنان واللماطةَ من أسنان الجيعان ويأتى علي كوامن الغيوب فضلاً عن خزائن الجيوب ويلف الرخيص، والغالى، والوضيع والعالى، وقد أعجز المقدم والوالى ففى بعض الأوقات قصد جهة من الجهات بينما هو فى المناهضة والمناهزة غشيه الوالى يطلب المال، ويكتسب المجد. ويتبين من هذا الكلام بأنه لم يتخذ الفقر ضجيعا، ولا الدعة حليفاً، بل رمى بنفسه نحو المرامى الملتفّة والمهالک للمعيشة. وأخيرا:

وسائلةٍ بالغيب عنى وسائلٍ   ومن يسأل الصعلوک أين مذاهبه

أى يجب ألا يُسأل الصعاليک عن مذاهبهم وطرقهم، لأنها لا تعلم، إذ لم يكن يستقر بهم موضعٌ خاص، فإنهم موجودون فى كل مكان وزمان.

المصادر والمراجع

ابـن منظور، ابوالفضل جمـال الدين محمد بن مكرم. ۱۹٦۸م. لسـان العرب. بيروت: دار بيروت للطباعة والنشر.

إحسان، محمد الحسن. ۱۹۹۹م. موسوعة علم الاجتماع. بيروت: الدار العربيّة للموسوعات.

حافظ شيرازی، شمس الدين محمد. ۱۳۸۱ش. ديوان. به اهتمام محمد قزوينی وقاسم غنی. طهران: انتشارات زوار.

خانلری، پرويز. ۱۳٤۸ش. «آيين عياری». مجله سخن. العددان ٥ و٦.

دهخدا، علی اكبر. ۱۳٦۰ش. لغت نامه. تحت اشراف محمد معين، سيد جعفر شهيدی. طهران: لانا.

زايد الطبيب، مولود. ۲۰۰۷ م. علم الاجتماع السياسی. ليبيا: منشورات جامعة السابع من ابريل الزاوية.

زيدان، جرجی. ۱۳۸٦ش. تاريخ تمدن اسلام. مترجم علی جواهر كلام. طهران: امير كبير.

سعدی شيرازی. ۱۳٦۲ش. كليات. به اهتمام محمد علی فروغی. طهران: امير كبير.

سهروردی، شهاب الدين. ۱۳۷۰ش. فتوت نامه. تصحيح مرتضی صراف. طهران:د.نا.

شكی، منصور. ۱۳۷۲ش. «درست دينان». مجلة المعارف. دورة العاشرة. العدد ۱.

صديقی، غلامحسين، معين محمد. ۱۳٤٦ش. جرعه فشانی بر خاک. يادگار. سال ۵۷/۸.

عبدالرحيم، عبدالمجيد. ۱۹٦۹م. تطور الفكر الاجتماعی، القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية.

العقيلی، محمد ارشيد. ۱۹۹٤م. «العيارون والشطار ودورهم فی الحرب بين الأمين والمأمون». مجلة دراسات تاريخية. العددان ٤۹ و٥۰.

علی، جواد. ۲۰۰۱ م. المفصل فی تاريخ العرب قبل الاسلام. مجلد ۱۸ دار الساقی.

عنصـر المعـالی، كيكاوس بن قابوس بـن وشمگير. ۱۳٥۲ش. قابوس نامه. بـه اهتمام وتصحيح غلامحسين يوسفی. طهران: بنگاه ترجمه و نشر كتاب.

الفاخوری، حنا. ۲۰۰٥ م. الجامع فی تاريخ الأدب العربیّ، الأدب القديم. بيروت: دار الجيل.

فرشـبافيان، احمد. ۱۳۸۹ش. «سيمای سـياهان در ادب». مجلة ادبستان. العدد ٥٥. (موقع نور. العدد ۳۸)

كاشـفی، حسـين واعظ. ۱۳٥۰ش. فتوت نامه سـلطانی. به كوشـش دكتر محمد جعفر محجوب. لامكـ: بنياد فرهنگ ايران.

كربن، هانری. ۱۳۸٥ش. آيين جوانمردی. ترجمة احسان نراقی. طهران: نشر سخن.

مقلد، علی. ۱۳٦٤ش. الفئات الاجتماعية فی بغداد أيام الخلافة العباسـية. مجلة العرفان. العددان ۷۳۱ و۷۳۲.

مولوی، جلال الدين محمد البلخی. ۱۳٦۳ش. مثنوی معنوی. تصحيح رينولد نيكلسون، به اهتمام

دکتر نصر الله پور جوادی. طهران: امیر کبیر.

هداره، محمد مصطفى. ۱۳۸۵ش. اشـتراکیة الشـعراء الصعالیک. السنة الثانیة. الجزء١٤. لامک: لانا.

نظامی گنجوی. ۱۳٤۳هـ. سبعه نظامی (هفت پیکر)، با تصحیح وحواشی وحید دستگردی. ج۷. طهران: علمی.

إضاءات نقدية (فصلية محكّمة)
السنة الثانية – العدد السابع – خريف ١٣٩١ش/ أيلول ٢٠١٢م

الصورة الموسيقية فى أشعار سعدى العربية

حامد ذاكرى و عبدالحميد أحمدى*
منصوره شيرازى***

الملخص

يعتمد الشعر فى جماليته على عناصر عدة؛ منها الصورة الموسيقية، وهى فى الشعر ذات أبعاد وسيعة، أدركها أصحاب القريض إدراكاً تاماً وأحسنوا توظيفها. إن سعدى الشيرازى يعتبر من كبار شعراء الفرس الذين أدركوا هذا المهم، فتلقى الشعر بذوقه المرهف، وتعاطاه فى ميدانه الواسع؛ فكلامه مشهور بكونه سهلاً ممتنعاً، ولغته الشعريه ممتزجة بالصورة الموسيقية فى أبعادها المتعددة. وهناك دراسات قامت بالبحث فى أشعاره الفارسية ولكنها لم تعالج أشعاره العربية؛ فجاءت هذه الدراسة لاستعراض الأبعاد المختلفة للصورة الموسيقية فى أشعار سعدى العربية، بعد أن مهّدت لذلك بمقدّمات. وقد تمّ الاعتماد فى هذا البحث على "كليات سعدى" بتحقيق بهاءالدين خرمشاهى، كمصدر رئيس لأشعار سعدى العربية.

الكلمات الدليلية: أشعار سعدى العربية، الموسيقى الخارجية، الموسيقى الجانبية، الموسيقى الداخلية، الموسيقى المعنوية.

---

*. طالب مرحلة الدكتوراه بجامعة آزاد الإسلامية فى رودهن، إيران؛ أستاذ مساعد بجامعة زابل، إيران. Elyasiniahmadi@yahoo.com
***. مدرسة معيدة بجامعة آزاد الإسلامية فى رودهن، إيران.
التنقيح والمراجعة اللغوية: د. عبدالحميد أحمدى
تاريخ الوصول: ١٣٩١/٢/٢هـ . ش تاريخ القبول: ١٣٩١/٨/١٨هـ . ش

المقدمة

«تتميّز النتاجات الشعرية الممتازة بالعلوّ والرفعة، ويكمن ذلک فی ما لایمکن تحليله وتفسيره بسهولة.» (شفيعی کدکنی، ۱۳۷۰ش: ٤) فالآثار الفنية لفحول الشعراء لاتزال تحظى بقواسم مشترکة وهی تلک الخصائص التی تثير الإعجاب والمتعة عند المتلقّی. وفی الأثر الأدبی الممتاز لطائف وخفيّات جميلة أدبية يکمن فيها سـّر الجمال وإن لم تستطع المقاييس الأدبية الکشف عنها بصورة کاملة.

إن کلام سعدی المنظوم يتصف بکونه سهلاً ممتنعاً، حيثُ يخفی جماليات الکلام فی طياته المنسوجة تحت زوايا مخفية جداً. فکلامه يخلو من التکلّف والتصنّع خلافا لما نشاهده فی آثار نظيره کمال‌الدين عبدالرزاق وغيره من الشعراء. وإذا أمعنّا النظر فی سهولة أسلوب سعدی، نراه استعمل إمکانيات شعرية موسعة أنتجت شعرا رقيقا راقيا، بحيث اعتنی الشعراء به وتطلّعوا إلی تقليده ولکن الحظّ لم يحالفهم.

والمتتبع للدراسات التی تناولت الأشعار الفارسية لسعدی يتبين له أنه ثار ثورة عظيمة فی مجال توظيف الموسيقی الشعرية فی جوانبها المتعدّدة.ولکن المجال مازال مفتوحا للباحث کی يدرس أشعار سعدی، أستاذ القريض، دراسة متعمقة، ويکتشف من خلالها الأبعاد الموسيقية الأخری فی شعره.

ويتحتّم علينا ونحن بهذا الصدد أن نقدم بتعريف للدکتور شفيعی کدکنی عن الشعر حيث يقول: «الشعر هو عملية تشابک وتداخل بين العاطفة والخيال فی لغة موسيقية موحية.» (ميرصادقی، ۱۳۷٦ش: ۱۷٤)

فمن هذا المنطلق، يمکن الإشارة إلی خمسة عناصر دخيلة فی خلق الجمال الشعری:

۱. العاطفة ۲. الخيال ۳. اللغة ٤. الموسيقی ٥. الشکل.

إن الموسيقی والمتعة الحاصلة منها أمر فطری، وهذا يعنی أن الشعر مبدأه الروح وغريزة الشاعر، ولذلک يری أرسطو: «أن المحاکاة عامل مشترک بين الشعر والفنون الجميلة الأخری؛ ففی ذهن الشاعر أو المصوّر أو الموسيقی أو النحّات تصوّر لشیء ما يسعی لاستيلاده عملا ملموسا ليمتّع نفسه، ويمتّع الآخرين ... [ولکن] فنون المحاکاة تختلف فيما بينها إمّا من حيث الموضوع أو المادة أو طريقة المحاکاة وأسلوبها.» (أرسطو،

لاتا: ٢٤) فعلى هذا الأساس يكون الاختلاف بين فنون المحاكاة فى المادة الموظّفة، فالمادة فى الشعر هى الكلمات المنطوقة ذات الإيقاع الرنّان.

والإيقاع يمكن إدراكه فى أجزاء الكون برمّته، فمن دقّات القلب وخفقاته حتى تعاقب الليل والنهار ودوران الفصول ومدار القمر حول الأرض والأرض حول الشمس. (الورقى، ١٩٨٤م: ١٥٩) وهناك نوع آخر من الإيقاع يعرف بالموسيقى الشعرية، وإذا أردنا تحليل عناصرها، فعلينا أن نأخذ بعين الاعتبار التقسيمات الأربعة لشفيعى كدكنى التى بيّنها فى كتابه "موسيقى الشعر" وهى: الموسيقى الخارجية، والموسيقى الجانبية، والموسيقى الداخلية، والموسيقى المعنوية.

فمن خلال هذا البحث نستعرض هذه الجوانب الأربعة فى أشعار سعدى العربية ونستخرج منها الخصائص البارزة مقدّمين لذلك بمقدّمات توضيحية ذات صلة بكلّ قسم من هذه الأقسام الأربعة.

الموسيقى الخارجية

الموسيقى الخارجية هى الناتجة عن الوزن العروضى للشعر، وهى بمثابة الإطار الفنّى الذى يحيط بالشعر إحاطة شاملة.

وقد قسّم شفيعى كدكنى الأوزان العروضية إلى قسمين: الأوزان الموّاجة الحادة والتى تتناوب فيها التفعيلات بانتظام، والأوزان التيارية الهادئة والتى تتكوّن من تفعيلات متنوّعة. (شفيعى كدكنى، ١٣٧٠ش: ٣٩٦-٣٩٣)

إن بين وزن الشعر والفكرة الكامنة فيه ترابطا وثيقاً؛ فالأوزان الموّاجة ذات الموسيقى الفخمة تتلاءمُ والمضامين الوجدية والحماسية، كما أنّ الأوزان التيّارية الهادئة تتناسب والمضامين الشجية كرثاء الأحبّة.

ومن ذلك يتضح للمتلقى أن للموسيقى الخارجية أهمية خاصة للإبانة عمّا يجيش فى صدر الشاعر من مشاعر وعواطف وأحاسيس.

إن أوزان سعدى الشعرية فى قصائده العربية أغلبها موّاجة حادة تختلف عمّا نراه فى غزلياته الفارسية من أوزان تيّارية هادئة. وإذا نظرنا إلى الشعر العربى وجدناه فى

طبيعته يميل إلى الأوزان الموّاجة، ممّا يعلّل توظيف الشـــاعر لمثل هذه الأوزان فی القسم العربی من أشعاره.

وقد اعتمد الشـــاعر على البحر الطويل فی قطعة وســبع قصائد، والبسيط فی قطعتين وخمس قصائد، والكامــل فی أربع، والخفيف فی ثلاث قصائد، والرمل فی قصيدة واحدة وقطعتين، والوافر فی قصيدة واحدة.

ومن الملاحظ فی استخدام الشاعر للأوزان أنّه اعتمد فی معظم قصائده على البحور التی شاعت فی العربية دون الفارسية كالطويل، والبسيط، والكامل.

فمن البحر الطويل قصيدته التی يستفتحها بقوله:

تَعَذَّرَ صَمْــتُ الواجدينَ فَصاحوا　　　و مَن صــاحَ وَجداً ما عَلَيهِ جُناحُ

(ص ۷۰۹)

فالبحر الطويل من الأوزان الخاصّة بالشــعر العــربی ويمثّل الأوزان الموّاجة الحادة أحسن تمثيل.وقد تمّ توظيفه فی هذه القصيدة لبيان المعانی الوجدية.

و من الكامل قوله:

مَلکَ الهَوی قَلــبی و جاشَ مُغيرا　　　و نَهــی المَــودّة أن أصبــحَ نفــيراً

(ص ۷۱۲)

فالشـــاعر يســتعرض فی هذه القصيدة ما جرّه عليه الهوی من تغيير فی حياته، وما يكابده من عناء فی سبيل الوصول إلى حبيبته، فجوانحه تشتعل نارا، ومعالم الحبيبة تلمع أمام مقلتيه نورا، فكيف لايكون بعد ذلک أســيرا. فهذا المضمون بحاجة إلى وزن موّاج حتّی يشعر المتلقی بما يموج فی قلب الشاعر من أحاسيس وعواطف مشبوبة.

وكذلک الحال فی توظيف الشـــاعر للبحر البسيط كما فی قصيدته التی يمدح فيها نور الدين بن صياد.

مادامَ يَنسَــرِحِ الغزلان فی الوادی　　　اِحــذَر يفوتُکَ صَيدٌ يابــنَ صيّادِ

(ص ۷۰۸)

فبإلقاء نظرة عاجلة على قصائد سعدی العربية يتّضح لنا ذلک الارتباط الوثيق بين الوزن والمضمون من جانب وبين طبيعة اللغة الفارســية والعربية فی الإفادة من البحور

الشعرية من جانب آخر.

الموسيقى الجانبية

تتميّز الموسيقى الجانبية الفارسية عن العربية باشتمالها على الرديف، هذا بالإضافة إلى القافية، وقد التزم سعدى فى أشعاره العربية طريقة النظم العربية، واعتمد على القافية بكلّ خصائصها الفنّية التى وظّفها فحول شعراء العرب على مرّ العصور، فجاءت قافيته رنّانة تخدم المضمون ليكون شديد الوقع على المتلقى، وينفذ إلى صميم قلبه وعواطفه.

وقــد ذهب العلمــاء والنُّقاد فى تعريف القافية مذاهب شــتّى. يقول صاحب المعجم: «القافية هى الكلمة الأخيرة من كلّ بيت شريطة أن لاتكون الكلمة متكررة بعينها وإلا فهى رديف وما قبلها القافية.» (رازى، ١٣٧٣ش: ٢٠٢)

ويقول نصير الدين الطوســى: «أمّا القافية فهى تشــابه أواخــر الدور أى الحروف الأخــيرة منــه... والمقصود بالدور هنا هو المصراع، بالنســبة للمثنــوى، أو البيت التام بالنسبة للمقطوعات والقصائد.» (طوسى، ١٣٦٣ش: ٦-٥)

فهناک تعاریف عدّة للقافية مختصرة ومفصّلة، ولامجال لذكرها فى هذا المقام؛ وملخّص القــول إنّ القافية: لغة من قفا يقفو قفــوا، أى: تبعه، وسميت القافية قافية: لأنها: تقفو ما قبلهــا؛ واصطلاحا مجموعة أحرف فى نهاية المصــرع أو البيت تتكرر بانتظام فى كلمات مختلفة لفظا أو معنى.

«وقد نظر نقاد الشــعر العربى قديمــاً وحديثاً إلى فاعلية القافية نظــرة متبصّر واعٍ، فالصفة الاختتامية التى تتميز بها لايمكن لها أن تقف عند حدود دور الضابط الموســيقى المجرد، إذ لابد لها أن تشترک وبشكل فاعل فى التشكل الدلالى كى تسمو القصيدة فنياً فى تماسكها النصىّ.وإن وقع القافية فى نفسية المتلقى يرتبط مباشرة بحظها من المباغتة أو عــدم التوقع، وهذا يعنى أنها ذات طابع دلالى أكثر مما هى ذات طابع نطقى أو صوتى.» (جبر، ٢٠٠٩م: ٩٩)

وفى عالم الشــعر الفارسى نرى نيما يوشيج، رائد الشــعر الفارسى الحر، يؤكّد على أهمّية القافية ويبيّن مكانتها فى الشعر بقوله: «لو لم تكن القافية فماذا يكون إذن؟ فقاعا

صفصفا؛ إن الشعر من دون القافية كإنسان من دون عظم، وكوزن بلا ضرب.» (طاهباز، ۱۳٦۳ش: ۷۰)

«فالأدباء والشـعراء كانوا ولايزالون يعتبرون القافية أصلاً لابدّ منه في الشعر، كما كانت على صورتها الخاصة في الأدب القديم.» (طاهباز، ۱۳٦۳ش: ۷۰)

وقد اشـتهر سعدى في الأدب الفارسـى ببراعته في توظيف القافية والرديف بصورة تسـمو بشـعره إلى أعلى درجة من الموسيقى الشعرية، وهذا بحدّ ذاته يحتاج إلى دراسة مستقلة تكشف عن جماليات الإيقاع الشعرى في جانب من جوانبه.

فإذا كان سـعدى في أدبه الفارسـى ذا مقدرة واسعة في الإفادة من إمكانيات اللغة، ولاسيّما القافية، للتعبير عن معانيه وخوالجه النفسية فالمتوقّع منه في قصائده العربية أن يكون بنفس المستوى؛ وهذا ما ستقوم الدراسة بتوضيحه في الأسطر التالية.

وفيمـا يتعلّق بجماليّات القافية أنّها كلّما احتوت على نسـبة أكثر من التشـابه بين حروفها وحركاتها ازداد وقعها على النفس شـريطة أن تكون ذات صلة وثيقة بالمعنى. وقد تمكّن سـعدى الشـيرازى من إضفاء مثل هذا الطابع على كثير من قوافي قصائده، فجاءت غنية بالوظائف الدلالية إلى جانب الإيقاعات المأنوسة.

الحمـد للهِ رَبِّ العالمـَين علـى ما أوجب الشّـكر مِن تجديدِ آلائهِ
و اسـتنقَذَ الدينَ مِن كِلابِ سالبِهِ وَ اسـتَنبَطَ الدُّرَّ مِن غايات دأمائهِ

(ص ۷۰۹)

وقد اعتمد الشـاعر في صياغة قافيـة قصيدته هذه على أحرف الـروىّ، والردف، والوصل، والخروج مجتمعة متجانسة، فرفع بها من مستوى الموسيقى الجانبية عنده؛ وهذا ما يستشعره المتلقى عند سماعه لكلمات كـ: آلائه، ودأمائه، وإعلائه وأعدائه و ... .

وفي قصيدته التائية يقول الشاعر:

أَمـا كانَ قتلُ المسـلمين محَرَّما؟ لَحَى اللهُ سَمْرَ الحيِّ كيفَ استحلّت؟
و هـا نَفْسُـه السـعديُّ أَوْلَى تحيةً تُبَلِّغكـم ريح الصَّبا حَيـثُ حَلَّتِ

(ص ۷۱۱)

فالحروف المشـتركة في قافية هذين البيتين لا تؤثر بموسيقاها على الحاسة السمعية

فحسب بل تتأثّر منها الحاسة البصرية كذلک.

وإنّ من خصائص القافيه فى الشعر الكلاسيكى أو الحرّ هى أنها: «تعطى الشعر نظماً وترتيباً وتهب أجزاءه اتّساقا وانسجاما.» (زرين‌كوب، ١٣٨١ش: ١٠١) فإذا ما جاءت القوافى منسجمة فيما بينها خلقت نوعا من الوحدة بين أجزاء الشعر وأثارت المتعة فى المخاطب.

فالتناسب الموجود بين أجزاء مجموعة ما يعدّ مظهرا من مظاهر الجمال؛ فالبيرونىّ يرى: «أنّ النفس الإنسانيه أميل إلى كل ما فيه نظم وتناسب، وأرغب عن كل ما هو مبتذل مفكّک.» (زرين‌كوب، ١٣٨١ش: ١٠٣)

وعلى كلّ حال فالشعر كلّما كان أكثر انتظاما وتماسكا بين أجزائه كانت النفوس إليه أميل، وإذا كان العكس صارت النفوس عنه أرغب. وللقافية دور مهمّ فى إنشاء مثل هذا الانتظام سواء فى الشعر التقليدى أو الحديث، فبها تتمّ للنغم وحدته فى كل بيت من أبيات القصيدة أو الأسطر الشعرية؛ ويمكننا أن نلتمس مثل هذا الانتظام فى ما نظمه سعدى من أشعار:

الحمد للّهِ ربِ العالمين على ... ما دَرَّ مِنْ نعمةٍ عَزَّ اسْمُهُ وعَلا
الكافِل الرزقَ احساناً وموهبة ... اِنْ اَحسَنوه و اِن لَم يحسنوا عملا

(ص ٧١٧)

فكلمات القافية فى هذه القصيدة كـ: "علا" و"عملا" و"رجلا" و"زجلا" و"خجلا" التى وظّفها الشاعر كقوافى فى قصيدته أحدثت نسقا خاصّا تأنس منه النفس وذلک بسبب انتظامها مع غيرها من كلمات القصيدة انتظاما وثيقا ممّا يدلّ على براعة الشاعر فى الرفع من مستوى موسيقية أشعاره بنفس الصورة التى اعتمد عليها فحول شعراء العرب قديما فى التعبير عن مشاعرهم.

فالشاعر المبدع بإمكانه أن يقيم بين القافية وما سبقها من كلمات صلة قوية تخدم المعنى والغرض المنشود «وتكون القافية كوقفة موسيقية يستدعيها السياق المعنوى والموسيقى والنفس كما أدركها الشاعر.» (الورقى، ١٩٨٤م: ٢١١) والأمر لايختص بشكل موسيقى خاص للشعر بل نرى مثل هذا التوفيق فى الشعر القديم والحديث مع ما

بينهما من اختلاف في شكل الموسيقى الشعرية. وقد تمكّن سعدى من إقامة مثل هذه الصلات في أشعاره الفارسية والعربية.

الموسيقى الداخليه

تعدّ الموسيقى الداخلية جزءا من البنية الموسيقية للشعر؛ فهي تعتمد على الخصائص الصوتية للحروف أوّلا، وعلى التشكيل المنغّم للألفاظ والتركيب ثانيا.(المصدر نفسه: ۲۱۸) وهي إذا ما تمّ استخدامها ببراعة ملكت على المتلقى إحساسه وتركت فيه أثرا بالغا. والانتظام الذى ينشأ من جرّاء الموسيقى الداخلية يتجلّى في صور مختلفة كالتكرار، والتشابه والتماثل في صوامت الكلمات وصوائتها، وبتعبير آخر في المحسّنات اللفظية بشكل عام شريطة أن تكون بعيدة عن التكلّف خادمة للمعنى.

و من الملاحظ فيما يتعلق بالموسيقى الداخلية هو أنّنا إذا ترجمنا أىّ أثر أدبي يحتوى على محسنات لفظية إلى لغة أخرى فسيفقد ذلك الأثر خصائصه الموسيقية في النص المترجم، ومردّ ذلك هو الاختلاف الموجود فيما بين اللغات؛ فمثلا إذا قمنا بترجمة «گُل» و«مُل» إلى اللغة اللاتينية، و هما لفظان يتحقّق بهما السجع والجناس بحيث يضفيان على النص إيقاعا موسيقيّا جميلا، يتحولان في تلك اللغة إلى flower و wine ويفقدان كثيرا من جمالهما الموسيقى؛ وكذلك إذا ترجمنا كلمتى "شير" و"شير" وهما متفقتان في اللفظ ومختلفتان في المعنى تتحولان إلى lion و milk في الإنجليزية، وحليب وأسد في العربية، وبذلك لاتصلحان كي يتولّد منهما سجع أو جناس.إذن فالجانب الموسيقى للنص الشعرى لايمكن أن يترجم إلى لغة أخرى بسبب وجود مثل هذه الفوارق.

فالإفادة من الموسيقى بأنواعها المختلفة ولا سيّما الداخلية تأتى على قدر موهبة الشاعر وذوقه وقريحته؛ فمن الشعراء من يركّز على الجانب المعنوى ومنهم من يؤكّد على الجانب اللفظى ولكنّ الفريقين كليهما لايستغنيان عن توظيف مثل هذه المحسّنات.

فسعدى الشيرازى والذى عرف بأن شعرَه سهل ممتنع، تمكّن من استخدام هذه التقنية بصورة فنّية أكسبت شعره جمالا ورونقا.

وفى مجال الموسيقى الداخلية يعتبر النظام الصوتى المنسجم من أهمّ الخصائص الدالة على الجمال الموسيقى للأصوات.

إنّ الصوامت والصوائت بغض النظر عما تخلقه من وحدة موسيقية متكررة (الموسيقى الخارجية) فإنّها تلعب دوراً هامّاً فى التنسيق بين أبيات القصيدة.

فالأصوات الاحتكاكية (الرخوة) تستعمل للإدلاء عن معانى الحزن والألم، كما تستعمل الأصوات الانفجارية (الشديدة) للتعبير عن معانى الحماسة والوجد والشوق، وقد تستعمل للشكوى.

إن التفاعل الموجود بين اللفظ والمعنى يكسب الموسيقى الداخلية للبيت غنى ويجعلها أكثر جاذبيّة وهذا ما يبدو واضحا وجليّا عند الشعراء النابهين:

فالحمـد للهِ حَمـداً لايحـاط بِـهِ والعالَمونَ حيـارَى دونَ إحصائِهِ

(ص ٧٠٩)

فقـد أكثر الشـاعر فى هذا البيت مـن تكرار حرف الحاء والـذى يعدّ من الحروف الهمسـية الاحتكاكية المرقّقة ليخلق من خلالها صورة موسـيقية تتفاعل مع المعنى الذى جـاء فى مقام الحمد وهو مقام يبعث على السـكون والطمأنينة فناسـب المعنى صفات حـرف الحاء لأنه حرف رقيق مهموس رخو لايواجه الهواء عند خروجه به من الرئتين أى عائق.

وقد تمكّن الشـاعر فى قصائده من إقامة تناسب وانسـجام بين الألفاظ والمعنى من خـلال مراعاة خصائص الحـروف فى تكوينها؛ وبإمكان الـدارس أن يلمس ذلك فى أبيات متعدّدة من قصائده.

صَرَمـتِ حِبـالَ ميثاقـى صدوداً وألزَمُهـنَّ كالحبـل الوريـد

(ص ٧١٠)

أكثر الشاعر فى هذا البيت من توظيف الحروف الانفجارية كـ التاء، والباء، والقاف، والدال، والكاف ليدل من خلال ذلك على شدّة انفعاله من موقف الحبيبة تجاهه.

ولكنه فى مقام الدعوة إلى الصبر والأناة نراه يعتمد على الحروف الاحتكاكية والتى تتناسب والمعنى؛ كقوله:

أسيرَ الهوى إنْ شِئتَ فَاصرخ شكايةً　　　وإن شِئتَ فَاصبر لافَكاكَ عَنِ الأسرِ

(ص ۱۱۷)

والجناس يعدّ مظهرا مهمّا من مظاهر الموسيقى الداخلية حيث التماثل والتشابه بين بعض الكلمات فى الصوائت والصوامت والاختلاف فى المعنى؛ وهذا التكرار فى اللفظ يسفر عن خلق نغمة موسيقية خاصة تلعب دورها فى التأثير على المتلقى إذا ما أحسن توظيفها. وقد اعتمد سعدى على مثل هذا النوع من الموسيقى الداخلية بصورها المختلفة فى نتاجاته الشعرية ولاسيّما العربية.فمن الجناس التام قوله:

لازالَ فى نِعَمٍ والحقّ ناصره　　　بحَقٍّ ما جَمَعَ القرآن مِن آيه

(ص ۷۰۹)

فالشاعر فى هذا البيت استخدم الجناس التام للرفع من مستوى موسيقية البيت عنده فجاء منسجما مع المعنى دون أن يشعر المتلقى بأدنى تكلف فى مجيئه. ومن الجناس التام كذلك قوله:

تسائلنى عمّا جَرَى يومَ حَصرِهِم　　　وذلِكَ مِمّا لَيسَ يَدخل فى الحَصرِ

(ص ۷۰۵)

فجاء الجناس بين كلمتى "حصر" فى نهاية المصراعين متناسبا مع الكلمات الأخرى.

وقد أكثر الشاعر كذلك من الجناس غير التامّ بأنواعه المختلفة وببراعة دون أن يشعر المتلقى بالتكرار الرتيب الذى يثير الضيق ويبعث عليه.فمن الجناس غير التامّ من النوع المحرّف المجانسةُ بين كلمتى "بَعد" و"بُعد" فى قول الشاعر:

كأنَّ جفونى عاهَدَت بَعدَ بُعدِهم　　　بأنْ لمْ تَزَل تَبكى أسىً بتَأبّتِ

(ص ۱۱۷)

وقد وظّف الشاعر كذلك الجناس غير التامّ من النوع اللاحق بين كلمتى: كُؤوس ورُؤوس كما فى قوله:

أديرَت كُؤوسُ الموتِ حتّى كأنّه　　　رُؤوسُ الأسارَى تَرجَحِنَّ مِن السّكرِ

(ص ۷۰۵)

ومن المحسّنات اللفظية التى وظّفها الشاعر فى قصائده فنّ الموازنة حيث تتّفق ألفاظ

المصراعين فى الوزن دون التقفية، فيرتفع بها مستوى الموسيقى الداخلية فى النص. فمن الموازنة:

طَرِبــتُ وَبعدُ القَولُ فى فمِ مُنشِــدٍ سَــكِرتُ وَبَعدُ الخَمرُ فى يدِ ساكِبِ

(ص ٧١٤)

ومن الأساليب التى اعتمد عليها سعدى فى قصائده العربية أسلوب التكرار؛ والتكرار هو إعادة كلمة أكثر من مرّة فى سـياق واحد لنكتة؛ ومن أنواعه ردّ العجز على الصدر، ويبدو ذلك واضحا فى الأبيات التالية:

مَنــازِلُ سَــلمَى شَــوَّقَتنى كآبَــةً وَمــا ضَرَّ سَــلمَى أن يَحِــنَّ كَئيبُها

(ص ٧١٣)

فالشــاعر لجأ فى هذا البيت إلى أسلوب التكرار ليعبّر عن مشاعر حبّه تجاه محبوبته التى رمز إليها باسم مستعار فكرّره مرتين، وبذلك خلق جرسا موسيقيا خاصّا يتناسب والمعنى المتمحور الذى استبان بتكرار اسم المحبوب.

مهما رَجَوتُ رَجَوتُ خَيرَ المُرتَجى وَإذا قَصَــدتُ قَصَدتُ خَيرَ المَقصَدِ

(ص ٧١٩)

وأخيرا لقد تمكّن الشاعر من أن يجعل من أسلوب التكرار أداة جمالية تخدم الموضوع الشعرى وتؤنس الأسماع.

الموسيقى المعنوية

اســتعرضنا فيما ســبق التناســقَ الصوتى القائم بين الكلمات والذى تجلّى فى صور مختلفة من الموســيقى الشعرية، عُرِفت بالتركيبة الإيقاعية الشكلية، على أنّ هناك نوعا آخر من الموسيقى تقوم بعمل التنسيق ولكن من خلال أمور انتزاعية ذهنية؛ فالعلاقات الخفية للعناصر المعنوية فى الكلام، تخلق الموسيقى المعنوية.

وهذه الموســيقى الشعرية بما فيها من مظاهر فنية ظريفة لاتُهْمَل عند الترجمة من لغة إلى أخرى، بل تنتقل بكلّ خصائصها المعنوية التى تضمّنتها فى لغة المبدأ.

إن ذروة الإبداع عند ســعدى تكمن فى هذه الصناعة، فبها يبدو التناســق المعنوى

بين الألفاظ حيث تتكوّن من خلاله الموسيقى المعنوية والتى تدلّ على براعة الشاعر فى إنشـاء نسق موسـيقىّ خاص دون أدنى تعقيد فى المعنى، بحيث يضفى على كلامه جمالا يستشعره المتلقى عند سماعه أو قراءته.

إن من أهم مصاديق الموسـيقة المعنوية عند سـعدى مراعاة النظير وهى الجمع بين أمرين أو أمور متناسـبة لا على جهة التضاد، فألفاظ الكلام فيها أجزاء لكلّى متناسق، ويبدو مثل هذا التناسق واضحا وجليا فى الأبيات التالية:

على ظاهرى صبرٌ كَنَسجِ العَناكِبِ   وفى باطـنى هَـمٌّ كَلَـدغِ العَقارِبِ

(ص ٧١٣)

فسعدى عندما أراد أن يعبّر عن حالته النفسية جمع بين العنكبوت، واللدغ والعقرب على جهة المناسبة، فبهذه المناسبة رسم الشاعر صورة بصرية مهيبة تنبىء عمّا يحسّه من همّ وغمّ فى باطنه.

وَعَيَّبَـنى فى حُبِّهِـم مَن بِـهِ عَمَى   وَبِى صَمَـمٌ عَمّـا يُحَـدِّث عائِـبِى

(ص ٧١٣)

والمراعاة فى هذا البيت نشـأ عن الجمع بين العمى والصمم، فالعمى للعائب والصمم للعاشـق؛ فالبيت يتضمّن موسيقى تصويرية مصاحبة للمواقف الانفعالية التى يعبّر عنها الشاعر.

ومثله كذلک قوله:

أَيُتلِفُـنى نَبـلٌ ولم أدرِ مَـن رَمَـى   أَيَقتُلُـنى سَـيفٌ وَلَم أَرَ ضَـارِبِى

(ص ٧١٤)

فالتناسـب واضح بينالتلف، والنبل، والرمى، والقتل، والسـيف، والضرب،مما خلق تصويرا متناسـقا أدّى إلى إنتاج نوع من الموسـيقى الشعرية عرفت بالموسيقى المعنوية. وهناک العديد من الأبيات التى اعتمد فيها الشاعر على مثل هذه الصنعة.

و من مظاهر الموسـيقى المعنويّة الطباق أو التضـاد، فالحضور القوى والفاعل لأية كلمة يتأكد أكثر من خلال اسـتحضار المدلول المعاكس لها؛ والضد يظهر حسـنه الضد على حد قول المتنبى. (جبر، ٢٠٠٩م: ١٠١)

التضاد إذن مظهر من مظاهر التناسب ولكن من النوع السلبي، وإنّما كان كذلک لأنّ الذهن يتصـوّر أحد الضدّين عند تصوّر الآخر، فالجنّة تخطر على البال عند ذكر النار. وقد اعتمد سعدى على هذا النوع من المحسّنات كثيرا، فمنه قوله:

وَمَن ذا الَّذى يَشـتاقُ دونَکَ جَنَّة　　　دَعِ النّـارَ مَثـوایَ وَأنـتَ مُعاقِبی

(ص ٧١٦)

فالتضاد القائم بين الجنة والنار واضح فيما ذكر، وكذلک مراعاة النظير بين المعاقب والجنة. ومثله كذلک قول الشاعر:

لَعَمرُکَ إن خوطِبـتُ مَیتاً تَراضیاً　　　سَـیَبعَثُنی حَیّـاً حدیـثُ مُخاطِبی

(ص ٧١٤)

فاستحضار المدلول المعاكس للميت إنّما هو فى الواقع متابعة إيقاعية للحالة النفسية التى يمرّ بها الشاعر.

ومن النماذج الناجحة فى الجمع بين أمور متضادة قول الشاعر:

لیـالی بُعدهـنَّ مسـاءُ مَـوتٍ　　　ویـومُ وصالِهِـنَّ صبـاحُ عیـدِ

(ص ٧١٠)

يعتمـد هذا البيت على ثنائية المقابلة بين عـدّة كلمات بين الليل واليوم، وبين البعد والوصال، وبين المساء والصباح، وبين الموت وحياة العيد؛ «وأساس هذا التقابل كما هو ملاحظ ... أبعاد نفسية فى وجدان الشاعر ... فكلّ شعور مقترن فى النفس بشعور مقابل، ومن ثمّ يستعصى على الإنسان أن يفكّر أو يشعر فى اتّجاه واحد، إذ هو أخلص للتجربة وما يتجاوب فيها من أصداء مختلفة.» (الورقى، ١٩٨٤م: ١٥١)

ومن المحسّـنات البديعية التى لها الأثر البارز فى تكوين الموسـيقى المعنوية حسُـن التعليل. ويتحقق ذلک عندما ينكر الشاعر علّة الشىء المعروفة ويأتى بعلّة أدبية طريفة لهـا اعتبار لطيف، ومشـتملة على دقّة النظر بحيث تناسـب الغرض الـذى يرمى إليه. (الهاشمى، ١٩٩٤م: ٣١٧) ومن الأمثلة على ذلک عند سعدى قوله:

وهـذا کتـابٌ لا رسـالَةَ بَعـدَهُ　　　لَقَد ضَجَّ مِن شَـرحِ المَـوَدَّةِ کاتِبی

(ص ٧١٦)

ونلاحــظ أن الشــاعر علّل عدم كتابة الرســالة بعلّة ادعائية طريفــة تُنبيء عن قوّة الخيال عند الشــاعر وهو أنّ القلم امتنع عن الكتابة وضجّ ضجيجه لشدّة ما أصابه من الإرهاق بسبب كثرة ما كتب فى الحبيبة ومواقف المحبّ تجاهها.

ومن مظاهر الموسيقى المعنوية "تجاهل العارف" حيث يستخدمه الشاعر الفنّان ليرفع من مستوى الصورة الموسيقية فى شعره. ويتحقّق ذلک حين يتجاهل الشاعر أمرا يعرفه حقيقة فيوجّه ســؤالا لغرض بلاغىّ ما، أو يوظّــف أفعالا منفية ينفى بها عِلْمَه لما يعلمه علم اليقين. وإذا تمكّن الشاعر من أن يستخدم هذه المحسّنة بإملاء من ضميره وعواطفه تركت أثرا بالغا على المتلقى ونفذت إلى صميم قلبه.

أهــذا هِــلالُ العيد أم تَحــتَ بُرقُعٍ تَلــوحُ جِبــاهُ العَــين شِــبهَ أَهِلَّةِ؟

(ص ٧١١)

إن سعدى فى هذا البيت لم يكد يميّز بين هلال العيد ووجه الحبيب، وبذلک أدرج فى كلامه تشبيها مضمرا من خلال توظيف الاستفهام.

النتيجة

توصّلت هذه الدراســة من خلال اســتعراض الموسيقى الشــعرية فى أشعار سعدى العربية إلى النتائج التالية:

- اعتمدت الموســيقى الخارجية عند ســعدى وبتأثّر من طبيعــة اللغة العربية على أوزان موّاجة حادّة متناسقة تناسقا تامّا مع المضمون ومختلفة عن أوزان غزليّاته باللغة الفارسية.

- وأمّا بالنســبة إلى الموســيقى الجانبية فقد نظر إليها الشاعر نظرة متبصّر واع فلم يقف فى توظيفها عند حدود الإيقاع الموســيقى المجرّد، بل جعلها متفاعلة فى التشــكل الدلالى مع السياق العام للتركيب الكلامى فى أبياته.

- وفيما يتعلّق بالموســيقى الداخلية تمكّن الشــاعر من إقامة تناسب وانسجام بين الألفــاظ والمعنى من خلال مراعاة خصائص الحروف فى تكوينها؛فاســتخدم الأصوات الاحتكاكية (الرخوة) للإدلاء عن معانى الحزن والألم، كما استعمل الأصوات الانفجارية

(الشديدة) للتعبير عن معانی الحماسة والوجد والشوق.

- إنّ من أهمّ مظاهر الموسيقی المعنوية عند الشاعر مراعاة النظير، والطباق والمقابلة، وحســن التعليل وتجاهل العارف، وقد جاءت جميعها بطريقة فنّية بعيدة عن التكلّف فی لغة سهلة ممتنعة.

المصادر والمراجع

ارسطو، ١٣٣٧ش. بوطيقای هنر شاعری. ترجمة فتح‌الله مجتبايی. تهران: مطبعة انديشه.

ارسطو. لاتا. فن الشعر. تحقيق ودراسة: الدكتور إبراهيم حمّادة. القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية.

جبر، رياض شنته. ٢٠٠٩م. مجلة جامعة ذی قار. القافية فی شعر السيّاب «فاعلية الدلالة وأنماط الأداء». العددالأول. حزيران. صص١٠٦-٩٩.

خرمشــاهی، بهاء الدين. ١٣٧٥ش. كليات ســعدی. بإشــراف محمد علی فروغی. تهران: مطبعة ناهيد.

رازی، شمس‌الديــن محمد بن قيس.١٣٧٣ش. المعجم فی اشــعار معايير عجم. بإشــراف الدكتور سيروس شميسا. تهران: مطبعة فردوسی.

زرين‌كوب، عبدالحسين.١٣٨١ش. شعر بی‌دروغ، شعر بی‌نقاب. تهران: مطبعة علمی.

شفيعی كدكنی، محمدرضا. ١٣٥٩ش. صور خيال در شعر فارسی. تهران: مطبعة آگاه.

شفيعی كدكنی، محمدرضا. ١٣٧٠ش. موسيقی شعر. تهران: مطبعة آگاه.

شيرازی، مؤيد. ١٣٧٢ش. ترجمة شعرهای عربی سعدی. شيراز: مطبعة جامعة شيراز.

طاهباز، سيروس. ١٣٦٣ش. حرف‌های همسايه. تهران: مطبعة دنيا.

طوسی، خواجه نصيرالدين. ١٣٦٣ش. معيار الأشعار. بإشراف محمد فشاركی وجمشيد مظاهری. اصفهان: مطبعة سهروردی.

عباچی، اباذر. ١٣٧٧ش. علوم البلاغه فی‌البديع والعروض والقافيه. تهران: مطبعة سمت.

معروف، يحيی. ١٣٧٨ش. العروض العربی البسيط. تهران: مطبعة سمت.

ميرصادقی، ميمنت. ١٣٧٦ش. واژه‌نامة هنر شاعری. تهران: مطبعة مهناز.

الهاشمی، السيّد أحمد. ١٩٩٤م. جواهر البلاغة فی المعانی والبيان والبديع. بيروت: دار الفكر.

همايی، علامة جلال‌الدين. ١٣٨٦ش. فنون بلاغت وصناعات ادبی. تهران: مطبعة هما.

الورقی، السعيد. ١٩٨٤م. لغة الشعر العربی الحديث. بيروت: دار النهضة العربية.

إضاءات نقدية (فصلية محكّمة)
السنة الثانية – العدد السابع – خريف ١٣٩١ش/ أيلول٢٠١٢م

تحليل مواقف أبي حيان التّوحيدى فى كتاب «الإمتاع والمؤانسة» (ومقارنته بغيره من المصادر القديمة والجديدة)

مهدى عابدى جزينى*

الملخص

إنّ كتاب "الإمتاع والمؤانسة" ممتع مؤنس كاسمه، يلقى أضواء ساطعة على العراق فى النصف الثانى من القرن الرابع- أعنى فى العصر البويهى- وهو عصر موصوفٌ بالظّلام، فإنه يعرض لكثير من الشؤون الاجتماعية فى ثنايا حديثه، فيصف الأمراء والوزراء ومجالسهم ومحاسنهم ومساويهم، ويصف العلماء ويحلّل شخصياتهم وما كان يدور فى مجالسهم من حديث وجدال.

دأبُ أبى حيّان فى هذا الكتاب هو أنّ ابن سعدان كان يسأله وأبوحيّان يُجيبه، وأحياناً يطرح عليه السؤال ويمهله إلى الغد ليجيب، أو يمهله إلى أجل غير معلوم، حتى يقرأ ويسأل ويباحث غيره، ثمّ يُجيب شفهيا أو كتابية.ولم يكن ابن سعدان يكتفى بالسّماع، بل كان أحيانا يشارك فى البحث برأيه ويناقش ويفنّد.

إنّ كتاب *الإمتاع والمؤانسة* يصوّر حياة الأرستقراطيين، كيف يبحثون، وفيمَ يفكّرون، ويصوّر هذه الحياة فى شكل قصصيّ مقسّم إلى ليالٍ، ولكن حظّ الخيال فى *الإمتاع والمؤانسة* أقلّ منه فى كتاب «*ألف ليلة وليلة*».

فيتفق الكتاب مع بقية المراجع بصورة عامّة فى إبراز الخصائص العامّة فى ذلك العصر. أمّا الاختلافات الموجودة بين *الإمتاع والمؤانسة* وبين غيره من الكتب، فإنّما هى اختلافات جزئية تخصّ دقّة بعض المعلومات أو وضوح بعض الصّور، ولذا فإنّنا نقرّ بوجود قيمة وثائقية عامّة للكتاب رغم النقص الذى نرى فيه.

الكلمات الدليلية: الإمتاع والمؤانسة، المجتمع العباسى، أبوحيان التوحيدى.

---

*. أستاذ مساعد فى جامعة إصفهان، إيران.
Mehdiabedi1359@yahoo.com
التنقيح والمراجعة اللغوية: د. حسن شوندى
تاريخ الوصول: ١٣٩٠/١٢/١٠هـ. ش
تاريخ القبول: ١٣٩١/٧/١٩هـ. ش

المقدمة

الهــدف من هذا المقال هــو أن نبحث فى مدى قيمة وثائقية الصّــورة التى قدّمها لنا التّوحيدى من خلال كتاب *الإمتاع والمؤانســة* عن مختلف مظاهر الحياة فى عصره، وأن نحاول معرفة الدّوافع المختلفة التى أثّرت فى آرائه وأفكاره.

وقداضطرّنــا البحــث إلى أن نعود إلــى مصادر ومراجع مختلفة مــن الكتب القديمة والحديثة التى عنيت بالحديث عن القرن الرّابع للهجرة عامّة، أو عن أبيحيّان التوحيدى خاصّــة. وركّزنا العمل أساســا على مصدريــن حديثين عُدنا إليهمــا تقريبا فى أغلب الأحيــان؛ لأنّ تأخّرهما فى الكتابة والنّشــر مكّن صاحبيهما مــن الرّجوع إلى أمّهات الكتب التى وجدا فيها حديثا عن ذلك العصر والكتابان هما:

١. *الحضارة الإسلامية فى القرن الرابع الهجرى* أو عصر *النهضة فى الإسلام* من تأليف الأســتاذ المستشــرق آدم متز(١٩١٧الميلادى)، وقد ألّفه باللّغة الألمانية، ومات قبل أن يتمكّن من نشــره، وتولّى ترجمته ونقله إلى العربيّة "محمد عبد الهادى أبو ريدة" الأستاذ بكلية الآداب بجامعة القاهرة، ونشرته دار الكاتب العربى ببيروت.

والمهمّ فى الكتاب أنّ الأســتاذ آدم متز قدعاد عند تأليفه إلى أمّهات الكتب العربية، وإلى مخطوطاتٍ لم تنشــر بعد، وجدها فى مكتبات أوربية، وعمد الأســتاذ أبو ريدة عند الترجمــة إلى العودة إلــى النّصوص الأصلية للأمّهات وحتّــى المخطوطات، وقد مكّنته معرفتــه باللغة الألمانية مــن تصحيح بعض الأخطاء التى وقع فيهــا المؤلّف عند ترجمته للشّواهد من العربية إلى الألمانية.

وامتاز الكتاب بدقّة المنهجية فى البحث، وهو أمر أعوز المؤلّفات القديمة.

٢. أمّا الكتاب الثّانى فهو *ظهر الإســلام* (الجزء الأوّل والثانى) للأســتاذ أحمد أمين؛ يبحــث الجزء الأوّل فى الحالة الاجتماعيــة و مراكز الحياة العقلية من عهد المتوكّل إلى آخــر القرن الرّابع للهجرة، ويبحث الجزء الثــانى فى تاريخ العلوم والآداب والفنون فى القرن الرابع للهجرة.

وأهمّية الكتاب تكمن فى وضوح أقســامه وعناصره، وفى الجهد الكبير فى استيعاب مادة التّاريخ المتعلّقة بالقرن الرّابع الهجرى وتحليلها.

وقــد قارنّا بين الكتابين، فوجدنا المعلومات متشــابهة والاستشــهادات متماثلة أو تــكاد، فدعم ذلک ثقتنا فيهما ورغّبنا أکثر فى الاعتماد عليهما بالدّرجة الأولى، ولکنّنا نؤکّد أنّنا لم نهمل إهمالاً تامّاً المراجع القديمة. فقد عُدنا إليها، وأفدنا منها فى ما لم يذکره أحمد أمين أو آدم متز.کما عُدنا عند تحليل مواقف التّوحيدى وأسبابها إلى بعض مؤلّفاته الأخرى غير *الإمتاع والمؤانســة*، وإلى مؤلّفات أخرى مخصّصة للحديث عن أبي حيّان وعن أدبه.

قد أشــرنا إلى مواقع الإفادة من تلک المراجع فى هامش التّحليل، وأثبتنا لها قائمة فى آخر البحث، وانطلاقاً من وعينا بأنّ تقييم الأثر ليس تحديداً لمحاســنه ومساوئه فقط، وإنّمــا هــو إثراء للأثر مورد البحــث بمعلوماتٍ قد لاتوجد فيه، فإنّنــا تحدّثنا عن بعض مظاهر الحياة التى لم يتحدّث عنها *الإمتاع والمؤانسة* کالحياة الاقتصادية أو بعض صور من الحياة الاجتماعية والسّياسية دون إطالة أو إملال.

القيمة الوثائقية للإمتاع والمؤانسة

ونبدأ أولاً بالحديث عن القيمة الوثائقية *للإمتاع والمؤانسة*، فنرى أنّه توجد عوامل کثيرة تجعلنا لانقتنع بوجود قيمة وثائقيّة تامّة للصّورة التى قدّمها لنا الکتاب عن المجتمع فى القرن الرابع الهجرى من ذلک على سبيل المثال:

- إنّ التوحيدى لم يتحدّث عن الرّبع الأخير من القرن الرابع الهجرى، فهو قد أنشأ الکتاب وأرسله إلى صديقه أبي الوفاء المهندس حوالى سنة ٣٧٥ق.

ثمّ إنّه لم يتحدّث إلا عن شــؤون البلاد الخاضعة للنّفــوذ البويهى أى العراق والرىّ مع إشــارات بسيطة إلى ما وقع بخراســان سنة ٣٧٠ق داخل الدّولة السامانية من ثورة الجيش على الجور. (التوحيدى، ١٩٥٦م: ٣/٨١) بينما البلاد الإسلامية أوسع من ذلک بکثــيرٍ، وکانت عدّة أجزاء منها خاضعة لغير البويهيّــين، فقد حکم الأمويّون بالأندلس والفاطميّون بمصر والعبيديّون بإفريقية والحمدانيّون بحلب، إلخ.

ورغم أنّ الدّولة البويهيّة تعتبر من أهمّ الدّول آنذاک فإنّ المجتمع الإســلامى أوسع مــن ذلک بکثير، هذا إضافــةً إلى أنّ القضايا المطروحة فى الکتاب کانت فى إطار دولة

شـيعيّة المذهب، وذلک يجعلنا أن لانتناول نوع الحيـاة وطبيعتها داخل الدّولة الأموية بالأندلس.

ولم يتحـدّث أبو حيان التوحيدی عن الحياة الاقتصاديـة بالبلاد، بينما كانت تلک الحياة داخل الخلافة تبدو نشـيطةً على المسـتوی المالی والمستوی الصّناعی والمستوی التّجاری.

فقـد تميّز النظام المالی بكثره الضّرائب المفروضـة على النّاس، وقد تضرّر من ذلک صغـار الفلاحين الذين لجأوا إلى الكبراء والأقوياء للاحتمـاء بهم من الضّرائب، وقد عـرف ذلک العمل بنظام الإلجاء، وقد كثرت فی ذلـک العصر المصادرات عند احتياج السـلطة إلى الأموال، «ولذلک شـاعت عادةُ خزن الأموال وإخفائها فی غير مضانّها، كالدّفن فی الأرض ونحو ذلک.» (أمين، ٢٠٠٦م: ١/٧-٨)

ولم تقتصـر مصادرة الأموال على الأحياء، بل شملـت الموتی أيضاً، فكانت أموالهم لاترجع إلى ورثتهم، بل تعود إلى ودائع السّـلطان، وقدنشـطت التّجارة نشـاطاً كبيراً، فكانت بغداد تتحكّم فی الأسواق والأسعار؛ لأنّها المركز التّجاری الأهمّ فی بلاد الإسلام كلّها.

وكانت الصّناعة ذات نشـاط حثيث، وقد تفنّن الصّنّـاع فی إنتاج الملابس الفاخرة والسّـتائر الجميلة لتزيين البيوت والدّور، وتطوّرت صناعة الحرير كذلک وكان أشـهر مراكـز إنتاجه إقليم خوزسـتان، ولم يكـن التفنّن فی هذه الصّناعـات إلا تلبية للتّرف الشّديد الذی كانت تعيشه الخاصّة.

ومن العوامل الأخری الّتی تجعلنا لانرتاح ارتياحاً كاملاً للقيمة الوثائقية للكتاب أنّه لم يتحدّث عن الدّور الذی كان يضطلع به الخلفاء فی السّياسـة. فهو لم يذكر من الخلفاء إلا المطيع لله، وذلک عند حديثه عن ثورة الرّوم سـنة ٣٦٢ق، وقد أشـار إليه إشـارةً عابـرةً فی قوله، وهـو ينقل حديث العامّة: «وإنّهم يقولون: لـوكان لنا خليفةٌ أو أميرٌ أو ناظرٌ سـائسٌ لم يُفْضِ الأمرُ إلى هذه الشّّـناعة، وأنّ أميرَالمؤمنين المطيعَ لله إنّما ولّاه من وراءِ بابِهِ ليتَيَقّظَ من ليله متفكّراً فی مصالح الرَّعَايا...» (التوحيدی، ١٩٥٦م: ٣/٣٥١)

فهل كان الخلفاء غائبين عن السّاحة السياسية والاجتماعية كلّ هذا الغياب؟ تؤكّد

كتــب التّاريخ أنّ الدّور الأكبر فى تعيين الخلفــاء وعزلهم، كان للوزراء البويهيّين، ولكن الخلفــاء أثّروا تأثيراً واضحاً فى الحياة العامّة بالبلاد من ذلک أنّ الخليفة القاهر: «كان شــديدَ الإقدام على سَــفْک الدّماء، محبّاً للمال، قبيحَ السِّياسة، قليلَ الرّغبة فى اصطناع الرّجال، غيرَ مفكّر فى عواقبِ الأمور، وكان مُولعاً بالشّراب لا يكاد يَصحُو من السُّكْر، وكان يَسمع الغِناء ومَعَ ذلک حَرّم على الناس الخمرَ و القيانَ.» (متز، لاتا: ٣٦/١)

وســوف نحاول إبراز الأســباب التى جعلت أبا حيّان لايتعرّض بالذّكر إلى الخلفاء بينما تحدّث طويلاً عن الأمراء والوزراء.

أمّــا العامل الأخير الذى يقلّل من القيمــة الوثائقية للكتاب فهو التّباين الكبير بين مــا قدّمــه لنا أبو حيّان من صور عن بعض الوزراء، وبــين ما وجدناه فى الكتب القديمة والحديثة عنهم.

فالصّاحــب ابن عبّاد (المتوفّى عام ٣٨٥هـ) أشــادت المراجع بخصاله ونبله، فقد قال فيه ابن خلّكان فى كتابه *وفيات الأعيان*: «كان نادرةَ الدّهر وأعجوبةَ العصر فى فضائله ومكارمه وكرمه.» (ابن خلّكان، لاتا: ٢٢٨/١)

وقال فيه الثّعالبى فى يتيمة *الدّهر*: «ليست تحضُرُنى عبارةٌ أرضاها للإفْصاحِ عن عُلوّ محلّه فى العلم والأدب وجَلال شأنه فى الجود والكرم وتفرُّدِهِ بالغايات فى المحاسن وجمعه أشــتاتِ المفاخر، لأنّ همّــةَ قولى تَنخفضُ عن بلوغ أدْنَى فَضائلــه و معاليه.» (الثعالبى، ١٣٧٥ق: ١/ ٢٣٠)

ونقــل آدم متز صــورة عن خبر موته فقال: «ولمّا مــات الصّاحبُ عمل له ما يعمل للملوک، فحضر جنازتَهُ مخدومُهُ فخرُ الدّولة وجميعُ أعيان المملكة، وقد غيّروا لباسَــهم، فلمّا خرج نعشُــهُ صاح الناسُ صيحةً واحدةً، وقبّلوا الأرضَ لنعشه، ومَشى فخرُالدولة أمامَه، وقَعدَ للعزاء أيّاماً.» (متز، لاتا: ١٩٧/١)

فأيــن هذه الصــورة المادحة لخصال الصّاحــب ابن عبّاد من قــول أبى حيّان فيه: «والنّاسُ كلُّهم محجُومونَ عنه، لجرأته وسَلاطَتِهِ واقتداره وبَسطَته، شديدُ العقاب، طَفيفُ الثــواب، طويلُ العتاب، بَذئ اللّســان،يُعطى كثيراً قليلاً (أعنى يعطــى الكثيرَ القليل)، مغلوبٌ بَحرارة الرأس، ســريعُ الغضب، حَســودٌ حَقودٌ وحســدُه وقفٌ على أهلِ الفضل

وحِقدُه سارٍ إلى أهل الكفاية، امّا الكُتّاب والمتصرّفون فيخافُونَ سَطْوَتَهُ، وأمّا المنتجِعُون فيخافون جَفْوَتَه...» (التوحيدی، ١٩٥٦م: ١/٥٥)

فإنّنا نعتقد أنّ التوحيدی قد قسا على الصّاحب ابن عبّاد، فقدّم لنا صورة غير موافقة للحقيقة لعدّة أسباب ستتولّى تحليلها عند عرض مواقف المؤلّف.وقد صوّر لنا التّوحيدی شخصية أبی الفتح ابن العميد مخالفةً لما حدّثت به عنه كتب التّراجم والسير.

فقد قال الزّركلی فی ترجمته لابن العميد: «أحبّتْهُ القُوّاد وعساكرُ الدّيلم لكرمه وطِيب أخلاقه.» (الزركلی، ١٩٩٢م: ٥/١٤٣)

ولقد «أجمع مؤرّخوه على أدبه وفضله وسماحة أخلاقه وكفايته فی إداره الدولة وإيثاره لذوی الفضل والأدب والعلم...» (محيی الدين، ١٩٤٢م: ٧٨)

أمّا أبو حيّان التوحيدی فقد أبرز حسداً للصّاحب وقال: «لقَی النّاسُ منه الدّواهیَ لهذه الأخلاق الخبيثة...» (التوحيدی، ١٩٥٦م: ١/٦٧)،كما تحدّث عن لهوه وتفريطه فی مباشرة واجباته السياسيّة وانشغاله باللّهو والشّراب. (المصدر نفسه: ٢١٦-٢١٧)

لكنّنا نلاحظ أنّ حديث التوحيدی عن ابن العميد كان أقلّ قسوةً من حديثه عن الصّاحب، بل إنّ فی ما قدّمه لنا عنه شيئاً من الصّحة، فقد عرف عن أبی الفتح شیء من المجون وميل إلى الصّيد والظّهور بمظهر الزّينة والاحتشاد والإسراف فی الملذّات، وقد كان المأخذ الأساسی للتّوحيدی عن الرّجل حسدَه للأدباء والعلماء، وهو ما لايتوافق وما حدّثت به عنه كتب التّراجم والسّير.

هذه أبرز العوامل التی تجعلنا نشّک فی القيمة الوثائقية التّامّة للصّورة التی جاءت فی كتاب *الإمتاع والمؤانسة* عن القرن الرابع الهجری. لكنّنا نؤكّد أنّ هذا الموقف ليس تهجيناً للكتاب أو استنقاصاً لقيمته العلمية، فهو كتاب أدب وليس كتاب تاريخ، وقد كتبه أبو حيّان التوحيدی تحت عدد كبير من الضّغوط المادية والأدبية.

فأردنا بهذه المآخذ على الكتاب تحديد المنزلة العلمية للقيمة الوثائقيّة للأثر لا غير.

ونجد مقابل هذه المآخذ، عناصر أخرى تُغرينا بوجود وجه وثائقیّ *للإمتاع و المؤانسة*، من ذلک أنّ التّوحيدی قد عاش ببغداد، وألّف الكتاب بها، وبغداد كانت آنذاک: «هی العاصمة بمعنى الكلمة الحقيقی، وآية ذلک أنّ جميع الحركات الرّوحية فی

مملكة الإســلام كانت تتلاطم أمواجُها فى بغداد، وكان بها جميع المذاهب أنصاراً.» (متز: لاتا: ١٣٣/١)

لهذا تكون الصّورة الموجودة فى *الإمتاع والمؤانســة* عن المجتمع معبّرة بصورة عامّة عن أحوال المعيشة فيها سياسياً واجتماعياً وفكرياً، وهذا ما سنحلّله فى مايلى:

تحليل الأحوال السياسية فى *الإمتاع والمؤانسة*

وفيما يتعلّق بالأحوال السّياســية رأينا التّوحيدى يطيل فى إبراز التوتّر السياســى والفساد السياســى اللّذين ســادا المجتمع آنذاک، ومن مظاهر التوتّر السّياسى انعدام الأمن الخارجى، وظهر ذلک فى حديث التّوحيدى عن ثورة الرّوم وهجومهم على البلاد الإسلامية فى سنة ٣٦٢ق.

وقــد حاولنا أن نقارن بين ما أورده التّوحيدى وما وجدناه فى كتب التّاريخ بشــأن هذه الثورة، فوقفنا على تماثل تامّ فى رواية الأحداث إلّا فى ما يتعلّق بموقف العامّة من الخليفه المطيع لله.

فبينما أشــار أبو حيّان مجرّد إشــارة إلى المطيع لله وكأنّه ليس مســؤولاً عمّا يقع فى البــلاد. وحمّل الأمــير عزّالدولة، الأمرَ كلّــه وبيّن أنّ ثورة العامّة كانــت عليه، لا على الخليفــه. (التوحيــدى، ١٩٥٦م: ١٥٣/٣) ونجد فى كتب التّاريــخ أنّ النّاس ثاروا على الخليفة لاعلى عزّالدولة. ففى كتاب "شــذرات *الذّهب فى أخبار* من ذهب" لابن العماد الحنبلى نقرأ فى أخبار ســنة ٣٦٢ق: «وفيها أخذت الرّوم نَصيبين واستباحُوها، وتوصّل من نجا إلى بغداد، وقامَ معهم المطوّعَةُ، واســتنفروا النّاسَ، ومنعُوا من الخطبة، وحاولوا الهجومَ على المطيع لله، وصاحوا عليه بأنّه عاجزٌ، مضيِّعٌ لأمر الاســلام...» (ابن العماد، لاتا: ٣٢٧/٤؛ ابن خلدون، ١٩٨١م: ٣٣١/٢)

كمــا جــاء فى تاريخ الطبرى: «خرج الدّمســتقُ فى جموعٍ كثيرةٍ إلى بلاد الإســلام، فَوطئَها، وأثّر الآثار القبيحةَ فيها... وأقام بها خمسةً وعشرين يوماً، وأنفذ إليه أبو تغلب مالــاً هادنَهُ بِهِ، وأتى المســتغيبونَ من أهل تلك البلاد إلى بغــداد، وضَجُّوا فى الجامع، وكســروا المنابرَ، ومنعوا من الخُطبة، وصاروا إلى دار المطيع لله، وقلعوا بعضَ شبابيكِها،

وكان عزّالدولــة بالكُوفة... ثمّ وصل الخبرُ بأنّ الدّمســتق قصــدَ آمدَ، فخرج إليه وإليها "هزارمرد"، مولى أبي الهيجاء بن حمدان، وانضمّ إليه هبة الله بن ناصر الدولة، وساعدهم أهل الثّغور، فنصرهم الله، وكثُرَ القتلُ، والأسرُ لأصحاب الدّمستق، وأخذ مأسوراً، وذلک فی ثانی شوّال.» (الطبری، لاتا: ٤٢٨/١١)

ونقــرأ كذلک فی کتاب آدم متــز نقلاً عن عدد من المصــادر القديمة حديثاً فی نفس الموضوع يبرز فيه ثورة العامّة على الخليفة يقول: «قصدوا دارَ الخليفة فحاولوا الهجومَ عليه واقتعلوا بعضَ شــبابيک دارالخلافة وخاطبوا الخليفــةَ بالتّعنيف، فرماهم الغلمانُ بالنِّشابِ من الرّواشن...» (متز، لاتا: ٢٧/١)

وفی ما عدا هذا الاختلاف نجد الرّواية بين *الإمتاع والمؤانسة* وبقية المراجع متوافقة، وذلک ما يجعلنا نقرّ بوجود قيمة وثائقية- ولو أنها غير كلّية- فی الكتاب.

وتحــدّث التّوحيدی عن كلّ ما فعله العيّارون ســنة ٣٦٢ق ببغداد من نهب وســلب وقتل وســفک الدّماء. ففقدت المدينة أمنَها، على أنّ هــذا الأمر لم يكن حدوثه فُجائياً مثلمــا توحی بذلــک رواية التّوحيدی، فالعيّارون قدبدأ اســتبدادهم ببغداد منذ ســنة ٣١٥ق. فهاجموها وعاثوا فيها فســاداً. وقد تفاقم أمرهم حتى أعيی السّــلطة. واشتهر منهم لصوص كابن حمدی وغيره. يقول آدم متز واصفاً ما أصاب الناس من أفعال هذا اللّــص: «ومضی على النّاس فی أيّام ابن حمدی وقتٌ تحارســوا فيه بالبُوقات فی اللّيل، وامتنع عليهم النّومُ خوفاً من كَبســاتِ هذا اللّــصّ وأصحابه.» (متز، لاتا: ٣٠/١-٣١؛ مسكويه، ١٣٧٩ش: ٨٩/٦)

وورد فی التاريخ أنّ: «فی أيام المتّقی، كان ابن حمدی اللصّ ضمنه ابن شــيرزاد لمّا تغلّب على بغداد اللّصوصية بخمســة وعشرين ألف دينار فی الشّهر، فكان يكبس بيوتَ النّاس بالمشــعل والشّمع، ويأخذ الأموالَ وكان اسكورج الدّيلمی قدولی شرطةَ بغداد. فأخذه ووسّــطه وذلک سنة اثنتين وثلاثين.» (ابن الأثير، ١٩٨٩م: ٤١٦/٨؛ ابن العماد، لاتا: ٢٩٩/٤)

وقد تحدّث أبوحيّان كثيراً فی كتابه عن جور الحكّام وعن صراعاتهم السّياسية، وهذه عــين الصّورة التی نجدها فی المراجع الأخری، فالأمير معزّ الدولة لم يتوانَ عن مصادرة

ثروات النّاس وأخذ أمواهم ليبنی لنفسه داراً جديدة فی شمال بغداد، «وكان لايأبه كثيراً بحقوق رعيّته، فاضطرّ إلى خَبط النّاس، واستخراج الأموال من غير وجوهها.» (متز، لاتا: ١/٥٩)

ولم يبق للخليفة من الأمر شیء البتّة منذ أيّام معزّ الدولة «ونظر وزير الخليفة مقصورٌ علی أقطاعه ونفقات داره والوزارة منسوبة إلى معزّ الدولة وقومه من الدّيلم شيعة للعلويّة...» (ابن خلدون، ١٩٨٨م: ٣/٥٢٢)

وذكر التّوحيدی حادثة قتل عضدالدولة للوزير ابن بقيّة وصلبه ببغداد (التوحيدی، ١٩٥٦م: ١/٤١-٤٢) وفصّلت بقيّة المراجع كيف وقع القتل والصّلب، فنجد مثلاً فی كتاب ابن خلّكان، *وفيات الأعيان* أنّ عضدالدولة قدسمل عينَی ابن بقيّة، ووضعه تحت أرجل الفيلة سنة ٣٦٧هـ وصلبه ببغداد، فبقی مصلوباً إلى أن مات عضدالدولة. (ابن خلّكان، لاتا: ٤/٢٠٣- ٢٠٤؛ الحصری، لاتا: ٤/١١٠؛ الصفدی، ١٩٩١م: ١/١٠٠؛ البيهقی، ١٩٨٢م: ٢٠٨)

وتدلّ هذه الحادثة على شدّة الصّراع السياسی بين الحكّام مثلما أكّده أبوحيّان، وقد كثرت الإهانة والقتل والتّنكيل بين رجال السّياسة، ولم يسلم من ذلك حتّی الخلفاء. فقد امتهنهم البويهيّون، وأساؤوا إليهم مثلما وقع للخليفة الطائع. فقد «دخل بعضُ الدّيلم كأنّهم يريدون تقبيلَ يد الخليفه، فجذَبُوه وأنزلوه عن سريره، وهو يستغيثُ، ولايلتفت إليه أحدٌ، وأخذوا ما فی داره... ثمّ أمروه أن يخلع نفسه، ففعل بعد أن نزل للبويهيين عن كلّ شیء.» (أمين، ١/٥٣، الزركلی، ١٩٩٢م: ٤/٥٣؛ ابن خلكان، لاتا: ١٨٢؛ ابن كثير، ١٩٨٦م: ١١/٣٠٨)

وقد كان هذا الصّراع قائماً بين وزراء الدّولة من البويهيّن. فأبو الفتح بن العميد وزير ركن الدولة بالریّ قدوقع سجنه وسمل عينه الوحيدة، ثمّ قتله، كلّ ذلك بتآمر من الصّاحب ابن عبّاد مع بعض أعداء ابن العميد. (الزركلی، ١٩٩٢م: ٢/١١٦؛ ابن خلدون، ١٩٨٨م: ٤/٥٩٩؛ مسكويه، ١٣٧٩م: ٦/٣١٤)

ففی ما يتعلّق بالحياة السياسية نستطيع إذن أن نؤكّد أنّ *الإمتاع والمؤانسة* قدصوّر لنا خصائص العصر كما هی من توتّر وفساد وظلم وصراعات سياسية إلخ.

والاختلاف بينه وبين كتب التاريخ أو التراجم، إنّما هو فى دقائق المعلومات وفى بعض التّفصيلات الأخرى، ولاغرابة فى ذلک، لأنّ الكتاب، كتاب أدب وليس كتاب تاريخ.

تحليل الأحوال الاجتماعية فى *الإمتاع والمؤانسة*

لم تكن الصّورة العامّة التى قدّمها لنا التّوحيدى عن الحياة الاجتماعية مخالفة للواقع السائد آنذاک ولعلّ الصّورة عن الأحوال الاجتماعية تبدو أصدق من الصّورة المعطاة عن الأحوال السّياسية؛ وإنّ أهمّ ما ميّز الحياة الاجتماعية، هو التباين الطّبقى بين الخاصّة والعامّة وترف الأولى وخصاصة الثّانية.

ونجد نفس هذه الصّورة منبثّة فى كلّ الكتب التى تتحدّث عن ذلک العصر، فالأثرياء كانوا يملكون القصور الفاخرة والغلمان والجوارى، وكانوا يحرصون على اقتناء الجواهر الفاخرة والنادرة.

ويحدّثنا أحمد أمين عن ثراء الوزراء فيقول: «وهكذا كان تيّارُ التّرف شديداً جارفاً حتّى ليكتسح مَن وَقفَ فى سبيله، وقدأنشأ عضدُالدولة البويهى بُستاناً بلغت النّفقةُ عليه وعلى سوق الماء إليه خمسةُ آلاف درهم.» (المسعودى، لاتا: ۳۳۸/۲؛ أمين، ۲۰۰۶م: ۸۵/۱)

والوزير ابن مُقلة يربّى الحيوانات فى قصره، ويعتنى بها أكثر عناية، «فكان له بستان عظيم عدّة أجربة شجر بلانخل، عمل له شبكة أبريسم، وكان يفرخ فيه الطّيور التى لاتفرخ إلا فى الشّجر.» (المصدر نفسه)

والوزير ابن الفرات كان يملک أموالاً كثيرة تزيد على عشرة آلاف آلاف دينار، وكان ابن الفرات لايأكل إلا بملاعق البُلور، «وكان لا يأكل بالملعقة إلّا لقمةً واحدةً.» (ابن خلّكان، لاتا: ۵۳۰/۱؛ أمين، ۲۰۰۶م: ۸۶/۱)

وبلغ بالكبراء التّرف أن جعلوا مع الطّباخ رجلاً يعتنى بتقديم الشّراب لهم سمّوه الشّرابى، يقول آدم متز: «وكان فى بيوت الكبراء إلى جانب صاحب المطبخ رجلٌ يسمّى الشّرابى، شأنه العناية بالشّراب وآلته وبالفاكهة والروائح.» (متز، لاتا: ۲۴۵/۲)

وبينمـا كانت الخاصّة تملک المال الوفير، وتعيش عيشـة الـترّف والنعيم، كان أكثر الشّعب بائساً فقيراً لايستطيع توفير قُوت يومه، وكانت لذلک نتائج اجتماعية واضحة، يقول عنها أحمد أمين: «نشـأ عن هذه الحالة الاجتماعية مظاهر متعدّدة، ترفٌ لاحدّ له فی بيـوت الخلفاء والأمـراء وذوی المناصب، وفقر لاحدّ له فی عامّة الشّـعب والعلماء والأدبـاء اللّذين لم يتّصلوا بالأغنياء، ثمّ المظاهر التی تنتج عادةً من الإفراط فی التّرف كالتفنّن فی اللّذائذ والاستهتار والنّعومة و فساد النفس وكلّ المظاهر التی تنشأ عن الفقر كالحقد والحسد والكذب والخبث والخديعة.» (أمين، ۲۰۰٦م: ۱/۹۹)

إذن هناک تماثل واضح بين ما صوّره التّوحيدی من تباين بين الأغنيا والفقراء وما صوّرته الكتب التی تحدّثت عن القرن الرابع الهجری وهذا التّماثل يعطی كتاب *الإمتاع والمؤانسة* قيمةً وثائقيةً لا شکّ فيها.

ومن خصائص العصر الاجتماعية من خلال *الإمتاع والمؤانسة* انعدام الأمن ونقتصر فی تأييـد ذلک علی ما أصاب الناس بمدينة بغداد فی ذلک العصر، فقد: «خلت المنازل ببغداد من أهلها، وصاروا يطلبون من يسكن الدّار بأجرة يتعطّاها ليحفظها، وقد أغلقت عدّة حمّامات ومساجد.» (متز، لاتا: ۱/۳۱)

وفسّـر أبوحيّان فی *الإمتاع والمؤانسة* انعدام الأمن بالتعصّب المذهبی، ونجد آدم متز يفسّـر هذه الظاهرة بنفس السّـبب معتمداً علی كتب قديمـة كتاريخ ابن الأثير وتاريخ يحيی بن سعيد (وهو مخطوط بمكتبة باريس) وغيرهما ويقول: «وأضيف إلی هذا ما كان بين السـنّيين والشّـيعة من نزاع دائم، فكانوا يُلقون النّارَ بعضُهم علی بعضٍ دائماً، وفی سنة ۳٦۱ق قامَتْ بالكَرخ فتنةٌ، فأرسلَ الوزيرُ حاجبَه لقتال العامّة، وكان شديدَ التعصّب للسنَّةِ، فاضطرّ إلی إلقاء النّار فی أماكن كثيرةٍ ليَقضی علی الفتنة، فاحترق الكرخُ حريقاً عظيماً، وكان عدّة من احترق فيه سـبعةَ عشـرَ ألف إنسانٍ، واحترقت طائفةٌ كثيرةٌ من الدّور والأموال من ذلک ثلاثمائة دكّانٍ وثلاثة وثلاثون مسجداً...» (ابن كثير، ۱۹۸٦م: ۱۱/۲۷۳؛ مسـكويه، ۱۳۷۹ش: ۵/۳۸٦-۳۸۹؛ ابن خلـدون، ۱۹۸۸م: ۳/۵۳۱؛ متز، لاتا: ٤/۵۹-٦۰)

وقد رأينا كيف صوّر كتاب *الإمتاع والمؤانسة* انتشار ظاهرة المجون فی الكلام، وهی

ظاهرة تؤيّدها المصادر الأخرى.

فقد تحدّث أبو حيّان عن انشغال الأمير عزّالدولة بالقَصف والعزف وولوعه بالصّيد، وهاهو مسكويه في كتابه *"تجارب الأمم"* يؤكّد نفس هذه الصورة، فيقول متحدّثا عن عزّالدولة: «وكان يحبّ أن يقضى أوقاته في الصّيد والأكل والشّرب والسّماع واللّهو واللّعب بالنَّرد وتحريش الكلاب والدِّيكةِ والقَباج...وقد اتّفق مرةً أن أُسِرَ له غلامٌ تركيٌّ، فجنّ عليه جنوناً، وتسلّى عن كلّ شيء خرج عن يده إلا عنه وامتنعَ عن الطّعام والشَّراب، وانقطع إلى النَّحيب والشَّهيق والعَويل.» (مسكويه، ١٣٧٩ش: ٣٤٩/٦؛ متز، لاتا: ٥٩/١-٦٠)

ومن الوزراء الذين اشتهروا بالمجون، أبوالعبّاس الخصيبي الذى «كان يواصلُ شربَ النّبيذ باللّيل، والنّومَ بالنهار في أيّام وزارته كلّها، وكان ينتبه مخموراً لافضلَ فيه للعمل.» (متز، لاتا: ١٩٣/١) وعزل هذا الوزير بعد سنة وشهريْن من الوزارة «بالقبض عليه وحبسه، وذلك لإهماله أمر الوزارة، وذلك لانشغاله بالخمر في كلّ ليلة، فيصبح مخموراً لاتمييز له، ووكّل الأمور إلى نوّابه، فخانوا وعملوا لمصالحهم...» (ابن كثير، ١٩٨٦م: ١٥٤/١١؛ ابن خلدون، ١٩٨٨م: ٤٦٧/٣؛ ابن الأثير، ١٩٨٩م: ٣١٤/٨)

هذه إذن خصائص الحياة الاجتماعية في كتاب *الإمتاع والمؤانسة* تبدو معبّرة عن الصورة العامة لأحوال العصر بما فيها من تباين اجتماعي وفساد أخلاقي، وهذه الصورة لاتخصّ مدينة بغداد وحدها أو الدولةَ البويهيّة فقط، بل هي تعمّ أحوال المجتمع الإسلامي بكلّ أقسامه مع اختلاف في جزئيّات بعض الأمور، وذلك ما يجعل الكتاب صادقاً في اتّصاله بالواقع الاجتماعي وفي التّعبير عن خصائصه العامّة وهو ما يعبّر عن وعي المؤلّف للأحداث التي تعيشها البلاد.

تحليل الحياة الفكرية في *الإمتاع والمؤانسة*

تنطبق نفس هذه الملاحظة المذكورة على الصّورة العامّة التي قدّمها لنا التّوحيدي عن الحياة الفكرية، فقد أبرز كتاب *الإمتاع والمؤانسة* تعدّد المشاغل الفكريّة في القرن الرّابع من العلوم اللّغوية إلى الفلسفة، إلى علوم الدّين والأدب وغيرها، وإنّ نظرة

بسيطة إلى كتب تاريخ الأدب تجعلنا نقف على حركة فكرية نشيطة فى القرن الرّابع الهجرى، أخذت فيها كلّ المعارف حظّها من الاهتمام والتطوّر. فقد تجاوزت الدّراسات اللغوية العراق لتصل إلى مصر والأندلس؛ فممّا يحكى أنّ طالبين مصريين درسا النّحو والصّرف ببغداد، «ثمّ عادا إلى مصر، فملآها نحواً وصرفاً... وكوّنا مدرسة فى القاهرة تشبه مدرسة الزجّاج فى بغداد.» (أمين، ٢٠٠٦م: ٢/١٢٠)

وتطوّرت الدّراسات اللغوية بتأثير الفلسفة اليونانية، وقد كان أبوالحسن الرّمّانى أوّل من مازج بين النّحو والمنطق، فأحدث ذلك نقاشاً حول أيّهما أفضل، النّحو العربى أم النحو اليونانى. (المصدر نفسه: ٢/١٢٣)

وقد أعطانا التوحيدى مثالا حول هذا النّقاش عندما روى لنا المناظره التى دارت بين أبى سعيد السّيرافى ومتّى بن يونس القنّائى، وتعبّر هذه المناظرة عن وثيقة فريدة من نوعها احتفظ لنا بها كتاب *الإمتاع والمؤانسة*.

وعندما نقارن بين الصّورة التى قدّمها لنا كتاب *الإمتاع والمؤانسة* عن العلوم الصّحيحة، وما تعرّضت إليها الكتب الأخرى نلمس الفرق بيّناً؛ لأنّ حديث التّوحيدى حول هذه العلوم كان باهتاً لايعكس ما وصلت إليه فى القرن الرّابع الهجرى من دقّة وتطوّر، فقد نشطت هذه الحركة فى كلّ البلاد الإسلامية ونبغ فى كلّ علمٍ رجالٌ طوّروه. يقول أحمد أمين فى وصف ما وصلت إليه تلك العلوم فى ديار الإسلام: «وقد عَنيت طائفةٌ بها، وتقدّمت تقدّماً كبيراً فى هذا القرن الرابع، وتفاخَرَ الملوكُ والأمراءُ بها، وزيّنوا أقطارَهم بها، فجبريلُ ابن بختيشوع فى العراق وابن الهيثم فى مصر وعلى بن رضوان فى مصر وابن البيطار النباتى وغيرهم.» (أمين، ٢٠٠٦م: ٢/١٩١)

وكم كان أبو حيّان التوحيدى صادقاً فى تصوير سوء منزلة المفكّرين فى عصره، فقد أثبتت كتب التّراجم بؤس كلّ مفكّر لم يتّصل بأمير أو وزير، وهو ما بيّنه أبو حيّان فى *الإمتاع والمؤانسة*، عندما أبرز شدّة الخصاصة التى عاناها هو وعاناها أبو سليمان السجستانى وابن يعيش الرقّى وغيرهم.

كما أنّه نفسه مع علمه الواسع وأدبه الفيّاض وفلسفته وبلاغته واتّصاله بالوزراء والعلماء وكدّه فى الحياة بالوراقه و نسخ الكتب وتآليفه الغزيرة، يقول محدثاً عن نفسه:

«ولقَد اضطررتُ بينَهم بعد الشُّهرة والمعرفةِ فى أوقات كثيرةٍ إلى أكْلِ الخُضْر فى الصَّحراء، وإلــى التكفُّفِ الفاضِح عند الخاصّــة والعامّة، وإلى بيع الدّين والمُــروءَة، وإلى تَعاطى الرّياءِ بالسُّمعة والنِّفاق، وإلى ما لايَحسُنُ بالحُرّ أن يَرسُمَهُ بالقَلم، ويَطرحَ فى قلبِ صَاحِبِه الألَمَ.» (التوحيدى، ١٩٥٦م: ٢١/١)

وهذا أبو العبّاس المعروف بابن الخبّاز الموصلى،كان من كبار النحويّين والأدباء قال فى خطبة كتابه المســمّى *"بالفريدة فى شــرح القصيدة"* : «ومن عَلِمَ حقيقةَ حالى، عَذرنى إذا قصّرتُ، فإنّ عندى من الهموم ما يَزعُ الجِنانَ عَن حفظه، ويكفُّ اللّسانَ عن لَفظِه:

ولَــو أنَّ مــا بى بالجِبــالِ لهَدَّمها ... وبالنّــار أطفاهــا وبالمــاء لم يجرِ

وبالنّاسِ لم يحيوا وبالدَّهرِ لم يكنْ ... وبالشَّمسِ لم تطلُعْ وبالنَّجم لم يسرِ

وأنا أســال الله العظيمَ أن يكفينى شــرَّ شَــكواى وألّا يزيدنى على بَلواى، فإنّى كلّما أردتُ خفضَ العيشِ صار مرفوعاً، وعاد بالحزن سببُ المسرّة مقطوعاً والله المستعانُ فى كلِّ حالٍ.» (أمين، ٢٠٠٦م: ٩٧/١)

وهذا الخطيب التبريزى كان له نسخة من كتاب *"التّهذيب فى اللغة"* للأزهرى فى عدّة مجلّدات أراد تحقيق ما فيها وسماعها على عالم لغوى، فدلّ على أبى العلاء المعرّى، فجعل الكتاب فى مخلاة، وحملها على كتفه من تبريز إلى معرّة النّعمان، ولم يكن له من المال ما يستأجر به ما يركبه، فنفذ العرق من ظهره إليها، فأثّر فيها البَلَلُ ومن شعره:

«فمَنْ يَســأمْ من الأسْــفارِ يَوماً ... فــإنّى قــد سَــئِمتُ مــن المُقامِ

أقمنــا بالعــراقِ علــى رجــالٍ ... لِئــامٍ يَنْتَمــون إلــى لئــامٍ»

(الحموى، ١٤١٤ق: ٨٢/۶)

وحكى لنا أبو حيّان التوحيدى حادثة انتحار فظيعة، فقال: «شاهدنا فى هذه الأيّام شــيخاً من أهلِ العلم ساءت حالُهُ وضاق رزقُهُ واشــتدّ نُفورُ الناس عَنه ومقتُ معارفهِ له، فلمّا توالى عليه هذا، دَخلَ يوماً منزلَهُ ومدّ حَبلاً إلى ســقف البَيتِ واختنق بِهِ، فلمّا عرفنا حالَهُ جَزعنا وتوجَّعْنا وتناقلنا حديثَه وتصرَّفنا فيه كلَّ مُتَصرّف» وأخذ أبو حيّان وأصحابه يتجادلون فى أنّه له الحقّ فى الانتحار أو لا. (التّوحيدى، ١٩٥٣م: ٢١٩)

هذا شأن العلماء، أمّا عامّة الشّعب فكانوا أسوأ حالاً.

وفى معجم *الأدباء*، وجدنــا أمثلة موجعة عن بؤس المفكّرين فى عصرهم ذاك، فهذا أبوبكر القومسى الفيلسوف شكا الفقرَ بقوله: «ماظننتُ أنّ الدّنيا ونكدَها تبلُغُ من إنسانٍ ما بلغ منّى، إن قَصَدتُ لأغتسلَ منها نَضبَ ماؤُها وإن خَرَجتُ إلى قِفارٍ لأتيمَّمَ بالصّعيدِ عاد صَلداً أملسا.» (الحموى، ١٤١٤ق: ١٥/١٠)

وهذا المعافى بن زكريا النهروانى: «قد نامَ مُستدبرَ الشّمس فى يوم شاتٍ وبه من أثرِ الفقر والبُؤس أمرٌ عظيمٌ مع غزارة علمه، واتّساع أدبه وفضله المشهُور.» (المصدر نفسه: ١٥١/١٩)

والأمثلــة فى هذا الموضــوع كثيرة، وذاک ما يدلّ على شــدّة الغبن الذى كان يحياه المفكّرون فى ذلک العصر.

بعد هذه المقارنات بين الصورة التى قدّمها لنا كتاب *الإمتاع والمؤانسة* وبين ما جاء فى المراجع الأخرى من حديث عن القرن الرابع الهجرى، نستطيع أن نوكّد ما يلى:

- أنّ الكتاب يتفّق مع بقية المراجع بصورة عامّة فى إبراز خصائص العامّة فى ذلک العصر، أمّا الاختلافات الموجودة بين *الإمتاع والمؤانســة* وبــين غيره من الكتب، فإنّما هى اختلافات جزئية تخصّ دقّة بعض المعلومات أو وضوح بعض الصّور، ولذا فإنّنا نقرّ بوجود قيمة وثائقية عامّة للكتاب رغم النقائص التى بيّناها فى بداية هذا المقال.

ثمّ إنّ التوصّل إلى اســتخراج هــذه القيمة يتطلّب جهداً كبيراً، لتشــتّت المعلومات وتوزّعهــا علــى كلّ أجزاء الكتاب ويبدو لنا هذا الأمــر طبيعياً إذ أنّ كتاب *الإمتاع و المؤانسة* كتاب أدب وليس كتاب تاريخ.

ونؤكّد كذلک أنّ التوحيدى لم تختلف آراءه ومواقفه عن آراء وأفكار عصره، فانطبعت هــذه الصورة العامّة بنظرة المؤلّف وبعقيدته، ولعلّ ذلک ما يفسّــر لنا تلک الاختلافات الجزئيّة بين الإمتاع والمؤانسة وبين غيره من الكتب.

أمّا إذا أردنا تحليل مواقف المؤلّف فى *الإمتاع والمؤانسة* فإنّنا نقول: إنّ المواقف التى اتّخذها أبو حيّان التّوحيدى من مختلف قضايا عصره، تعبّر عموماً عن عدم رضاه بالواقع السائد فى المجتمع وعن تربّصه بالعصر قيماً بديلةً وحسنةً لتخلف القيم الفاسدة.

وقد تلوّنت صورة المجتمع المرسومة فى *الإمتاع والمؤانسة* رغم اكتسابها عامّة طابعاً

وثائقياً بمواقف المؤلّف وانطباعاته وانفعالاته.

تقييم مواقف التّوحيدى

ونحن فى هذا المقام نريد أن نقيّم مواقف التوحيدى فى هذا الكتاب محدّدين مختلف الأسباب الذّاتية أو العامّة الدافعة إليها.

لقد اتّخذ أبوحيّان مواقف عديدة فى *الإمتاع والمؤانسة* تحت ضغوط نفسيّة حادّة تمكّنت منه ولم يستطع التجرّد من تأثيراتها وقت التّصريح برأيه.

على سبيل المثال إذا نظرنا إلى موقفه من الصّاحب ابن عبّاد، نجده أبرز دليلٍ على ذلك، وقد اعترف التّوحيدى نفسه بذلك صراحةً عندما طلب منه الوزير ابن سعدان أن يحدّثه عن شخصية الصّاحب، فقال متمنعاً من الجواب: «إنّى رجلٌ مظلومٌ من جَهته وعاتبٌ عليه فى معامَلتى وشديدُ الغَيظِ لحرمانى و إن وصفتُه أربَيْتُ مُنتصِفاً وانتصفتُ منه مُسرفاً، فلو كنتُ معتدلَ الحال بين الرّضا و الغَضَب أو عارياً منهما جُملةً، كان الوصفُ أصدقَ والصّدقُ به أخلَقَ.» (التوحيدى، ۱۹۵٦م: ۱/۵۳-۵٤)

فيظهر من هذه الفقرة وعى أبى حيّان التامّ بالخلفيّات التى تتحكّم فيه عند الحديث عن الصّاحب والوعى عادةً يحرّر صاحبه من الضّغوط، ويوجّه مواقفه وجهة موضوعية وعلمية، لكن الذى يبدو أن ما كان بين الرّجلين من الخلفيّات، لم يكن يستطيع أبو حيان أن يتغلّب عليه.

نحن نجد فى كلام أبى حيّان إحساساً قوياً بالألم الذى خلّفته صلته بالصّاحب ابن عبّاد، من ذلك عبارات: «مظلومٌ من جهته، شديدُ الغيظ لحرمانى وأربَيتُ مُنتصِفاً...» إلا أنّ *الإمتاع والمؤانسة* لايعطينا صورة أدقّ عن العلاقة بينهما غير ما وصفته به هذه العبارات.

وبعودتنا إلى كتاب *مثالب الوزيرين*، وقفنا على كلّ فصول القصة بين الرّجلين، وهو ما ساعدنا على تفسير موقف أبى حيّان من الصّاحب.فقد انتجع التوحيدى، الصّاحب بأملٍ كبير فى أن ينتزع عنه رداء الفقر والمهانة وفى أن يتخلّص من ضنك البؤس والحرمان اللذين أضنيا حياته وكدّاها. فلمّا وصل إليه كلّفه الصّاحب بنسخ الكتاب؛

فانزعـج وأسـرّ لمن كان فى الدار: «إنّمـا توجّهتُ من العراق إلى هـذا الباب وزاحمتُ مُنتَجعى هذا الرّبيع لأتخلّص من حِرفة الشُـؤم، فإنّ الوراقة لم تكن ببغداد كاسدةً، فنمى إليـه هذا أو بعضه أو على غـير وجهه فزاده تفكُّراً.» (الحمـوى، ١٤١٤ق: ١٩٣٤/٥؛ التوحيدى، ١٩٩٣م: ٢٠٣)

وكلّفه مرّةً أخرى أن ينسخ ثلاثين مجلّدة من رسائله بدعوى أنّها مطلوبة فى خراسان فارتاع وقال: «هذا طويلٌ ولكن لو أذن لى أخْرَجتُ منه فِقَراً كالغُرَرِ، لو رُقىَ بها مجنونٌ لأفاقَ ولو نُفِثَ على ذى عاهَةٍ لبرأَ...» (التوحيدى، ١٩٩٣م: ٣٢٥-٣٢٦)

وقـد سمع ابن عبّاد هذا الكلام فآلمه أن ينصبّ التوحيدى نفسـه ناقداً وحاكماً يميّز الحسن من الردئ فى رسائله، فقال متوعّداً: «طعَن فى رسائلى وعابها ورَغِبَ عن نَسْخِها وأزرَى بها، والله لينكرنَّ منّى ما عَرفَ و ليعرفنَّ حظَّهُ إذا انصرف.» (المصدر نفسه)

وفعلاً برّ الصّاحب بقسـمه فقسا على أبى حيّان أشدّ قسوةٍ وحرمه من أجرة النسخ طيلـة ثلاث سـنين، فلم يعطه درهماً واحـداً. (التوحيـدى، ١٩٥٦م: ١٤/١؛ الحموى، ١٤١٤ق: ١٣/١٥)

هذا هو أبرز سـبب جعل المؤلّف يسخط على ابن عبّاد، وهو ضياع أمله فى الخروج من ضنك العيش.

وسـاءت العلاقة بين الرّجلـين فى تلك المدّة حتى صارت منافسـة يتواجهان فيها بالحدّة، فكان الصّاحب كلّما أهان التّوحيدى بكلمة قاسـية تلقى أخرى أقسـى منها، وقد أثبت معجم *الأدباء* رواية لأبى حيّان يقول فيها: «حضرتُ مائدةَ الصّاحب، فقَدَّمتُ مَضيرةً؛ فأمعنْتُ فيها فقال لى: يا أباحيّان إنّها تَضُرُّ بالمشـايخ. فقلتُ: إن رأى الصّاحب أن يدَعَ التَطبُّبَ على طعامه فعل. فكأنّى ألقمتُه حجراً وخجل واسـتحيا، ولم ينطق إلى أن فرغنا.» (الحموى، ١٤١٤ق: ٧/١٥)

وقـال فى موضع آخر: «قال لى ابن عبّاد يوماً: يا أبـا حيّان مَن كنّاكَ بأبى حيّانٍ؟ قلـتُ: أجـلُّ الناس فى زمانه وأكرمُهم فى وقته. قال: ومَن هُـو ويلَكَ؟ قلتُ: أنتَ. قال: ومتـى كانَ ذلـك؟ قلت: حين قُلتَ يا أبَا حيّان من كنّـاك أبا حيّان، فأضرَبَ عن هذا الحديثِ، وأخذ فى غيره على كراهةٍ ظَهرتْ عليه.» (المصدر نفسه: ١٢/١٥)

فالتّوحيدى قدرفض الإهانة المعنوية والمادّية التى كان يواجهه الصّاحب بها، وذلك سرّ الفشـل للعلاقة بينهما؛ هذه العلاقة التى أفرزت فى قلب المؤلّف قرحاً لايندمل. قال التّوحيدى فى كتابه *"مثالب الوزيرين"* واصفاً آثار ما بقى فى نفسه من صلته بابن عبّاد: «ولكـنّى ابتليتُ بِهِ، وكذلك هُـو ابتُلِىَ بِه، ورمانى عن قَوسِـهِ معرقاً، فأعزقت ما كان عنـدى على رأسِـهِ مُغيظاً، وحَرَمَنى فازدريتُه، وحقّـرنى فأَخْزيتُهُ، وخصّنى بالخيبة التى نالت منى، فخصّصتُـه بالغَيبة التى أحرقَتْهُ والبادى أظلَم والمنتصف أعْذَر.» (التوحيدى، ١٩٩٣م: ٥٨)

فيظهـر إذن أنّ التّوحيدى فى حديثه عن الصّاحب ابن عبّاد فى *الإمتاع والمؤانسـة* مـازال متأثّراً بعاطفتـه الملتهبة غيظاً وحقداً والتى لم تشـتفِ ولم تهـدأ حتى بعد كتابة رسالة *"مثالب الوزيرين"* وهو سرّ التّباين الكبير بين تمجيد المؤرّخين وأصحاب التّراجم للصّاحب ابن عبّاد، وتهجين أبى حيّان له. ونحن لاننكر على التّوحيدى موقفه، فهو أديب قد عبّر عما خالج ذاته من مشـاعر والأدب الصّادق هو ما كانت بعض منابعه وموارده خلجات النفس فى غضبها ورضاها.

وموقـف أبى حيّـان مـن ابن العميد مشـابه كثـيراً لموقفه من الصّاحـب إذ أنّه قدصدر عـن نفسٍ متألمة للحرمان الـذى لاقته منه. يقول الدكتـور زكريا إبراهيم: «قـد يعجبُ المـرءُ كيف ارتضى أبوحيّان لقلمه أن يخوضَ فى عَرض ابن العميد، وأن يمضـى فى قَدحِهِ وهجائـه إلى هذا الحدّ، ولكن الظّاهـر أنّ خَيبةَ أمل أبى حيّان من وراء إنتجاعـه لِفنـاء ابن العميد هى التى حَدَتْ به إلى المبالغة فى ذمّه والطّعْن فيه.» (إبراهيـم، ١٩٩٤م: ٤٢)

ومـن المواقف الأخرى التى اتّخذها أبوحيّان تحت مؤثّرات نفسـيّة، معارضته لثورة العيّارين سنة ٣٦٢ق. فقد صوّر أصحاب هذه الثّورة فى أحقر الصّور، ووصفهم بأوصافٍ تدلّ على معارضته لكلّ ما أتوه من أعمال داخل المجتمع والسّبب فى ذلك أنّه قد أصابه من العيّارين شرّ كبير، إذ انتهب بيته وقتلت جاريته، فأضحى مفلساً مُعدماً «لا يملكُ مع الشّيطان فَجرَةً ولا مَعَ الغُراب نَقْرَةً.» (التوحيدى، ١٩٥٦م: ١٦٢/٣)

إذن فلايمكننـا أن نتوقّع من التّوحيدى إجلالاً لهذه الثّورة ولأصحابها، إلّا أن يكون

قد قتل من نفسه حسّاسيّتها وانفعالاتها وأساها وشجونها، ووقف يتأمّل بعين العقل الأسباب الهيكلية والرئيسية التى دفعت بالعيّارين إلى ذلك الفعل ويتفهّم ما عانوه من مهانة وخصاصة، فيعذرهم ويقف إلى جانبهم وما كان أبوحيّان يعمل ذلك الفعل. فالوجدان من عناصر كيانه الرئيسة، إلا أنّه يجب أن نلاحظ أنّ التّوحيدى قدكان أكثر شدّةً وقسوةً على الصّاحب منه على العيّارين، فكأن الإهانة المعنوية التى لاقاها من ابن عبّاد آلم فى نفسه من الإفلاس الذى تركه العيّارون.

وليس كلّ مواقف المؤلّف فى *الإمتاع والمؤانسة* وليدة الضغوط النفسية أو الوجدانية، فهناك مواقف كثيرة وقفها بدافع المبدأ الذى يؤمن به، نذكر منها خصوصاً موقفه من المتكلّمين وعداءه الصّريح لهم، وقد تجاوز فيه حدود المعارضة الفكريّة، ليدعو عليهم بالشرّ، وقد استنتجنا من ذلك مذهبه الدّينى فقلنا إنّه سنّىّ يقف فى وجه ما أحدثه المتكلّمون من بحوث فى الفكر الدينىّ الإسلامى، وعلى سبيل المثال نقده لابن البقّال فى قوله بتكافؤ الأدلّة بين الخير والشرّ. (المصدر نفسه: ١٩١/٣)

هذه النظرة المحافظة قدتحكّمت فى كثير من المواقف الأخرى للمؤلّف، فمثلاً عند حديثه عن الخلفاء فى القرن الرّابع وعن دورهم فى الحياة السياسية والاجتماعية، لم يكن من قبيل الصُّدفة، فنحن لانجده يتحدّث عنهم كثيراً حتى فى بقيّة كتبه، والسّبب فى ذلك هو أنّ خلفاء بنى العبّاس كانوا سنّيّين، بينما الوزراء والأمراء كانوا فى أكثر الأحيان شيعيّين وكأنّ التّوحيدى مازال يعتقد رغم كلّ الظّروف ورغم ما وقع للخلفاء من ضعف سياسىّ وقلّة نفوذ فى الحياة العامّة، بجلال الخلافة، فلم يشأ أن يمسّ الخليفة بكلام سوء.

وهو وإن لم يتحدّث عن الخلفاء فى عصره، فإنّنا نراه كثيراً ما تحدّث عن سيرة الخلفاء الرّاشدين وعن خلفاء آخرين مثل: عبدالملك بن مروان أو عمر بن عبدالعزيز خاصّة ليبرز فضائلهم السياسية والاجتماعية والاقتصادية والفكرية.

ومن مواقفه المحافظة فى الميدان الفكرى تفضيله لمنهج أبى سعيد السيرافى فى اللّغة على منهج أبى على الفارسى. إنّ هذا الموقف لم يتّخذه التوحيدى وفاءً لأستاذه فقط، وانّما اتّخذه لأنّ أبا على الفارسىّ قدأدخل عنصرى القياس والمنطق فى اللّغة.

وكانت بينه وبين السّيرافى اختلافات كبيرة حول عديد من المسائل اللّغوية، وما هذه الاختلافات إلّا صورة بيّنة عن الصّراع الفكرىّ بين القديم والجديد فى المجتمع الإسلامى، وقد وقف أبو حيّان مع القديم صراحة بمدحه علم أبى سعيد وذمّه علم أبى علىّ الفارسى.

يقول أحمد أمين مقارناً بين العالمين: «فى الحقّ أنّ السّيرافى كان أشبهَ بالمحافظين، يَروى ما يَسمعُ، ويَحفظُ ما يَروى على كثرة ما يَروى وما يَحفظ، فى ثقةٍ وأمانةٍ وأنّ أبا على كان حُرّاً مبتكراً قياسياً فتح للناس هو و تلميذه ابن جنّى أبواباً جديدةً فى النّحو والتّصريفِ لم يُسبقا إليها...» (أمين، ٢٠٠٦م: ٢٤٣/١)

وشبيه بهذا موقفه من الفلسفة والشريعة؛ فقد فضّل الشّريعة على الفلسفة، واعتبرها أكمل منها، وما ذاك إلّا لأنّ الفلسفة عنصر جديد فى الفكر العربى الإسلامى جاء عن طريق الترجمة، فلهج به العلماء، وردّدوا أفكار الفلاسفة اليونانيّن وغيرهم، وكان لدخول الفلسفة أثر كبير فى ظهور مذاهب عقلية عملت على تجديد الفكر الإسلامىّ، فاختلفت تلك المذاهب فى ما بينها، وترامت بالتكفير والتفسيق، ولابدّ أن نلاحظ أنّ أبا حيّان لاينكر التفلسف ولاإعمال العقل، لكنّه ينكر أن يسوق التفلسف الإنسانَ إلى الكفر ومخالفة الشّريعة.

ويتنزّل فى نفس هذا الاتّجاه موقف التّوحيدى من الأدب والحساب، فقد بينّا أنّه يرفض أن تفضل صناعة الحساب، صناعة البلاغة والإنشاء، بل هو يقرّ بالتكامل بين الصّناعتين.

إنّنا نرى من خلال هذه المواقف أنّ أبا حيّان يعارض كلّ جديد يدخل المجتمع، فهل ذلك منه تحجّر وتنكّر للتطوّر؟

يجب أن نعود هنا إلى واقع المجتمع الإسلامى فى القرن الرابع الهجرى لنفهم موقف أبى حيّان الخاصّ. يقول أحمد أمين واصفاً حالة المجتمع آنذاك: «أُصيب العالَمُ الاسلامىُ بانقسامٍ كبيرٍ حتى كأنّه عِقدٌ إنفرطَ أو صَخرةٌ تفتّتَتْ.» (أمين، ٢٠٠٦م: ١/١) تعبّر هذه الجملة صادق التعبير عن حالة العالم الإسلامى آنذاك، وهى حالة من الانقسام العامّ سياسياً واجتماعياً وفكرياً.

ومـن أبرز أسـباب ذلك التشـتّت الكبير دخول عناصر جديـدة حملت معها رؤى جديدة فى السياسـيّة والفكر والمجتمع، تغلغلت تلك العناصر بنظرتها تلك، وسيطرت على المراكز السياسية والفكرية، فازداد المجتمع تمزّقاً، وصار مهدّداً فى كيانه، لأنّه قدفقَدَ العدل السياسى والتسامح الاجتماعى.

وقدوعـى التّوحيدى هذه المخاطر، فأبرز موقفه صراحةً، فهو خائف على مسـتقبل هـذا المجتمع من أن يدوم تشـتّته وتمزّقه إلى غدٍ أو بعد غـدٍ، وانطلاقاً من هذا الخوف والفـزع وقف معارضاً لكلّ جديد يعمق التفكّك بالبلاد، فالمعارضة ليسـت عقيدة، بل هى موقف آنى حتى يسلم المجتمع، ويأمن على غده من الضّياع والدّمار، وإنّ المحافظة التى أبداها فى آرائه هى موقف دفاعىّ عمّا يمكن أن يخلّص البلاد من الموت الحضارى، لذا فقد رأيناه لايرفض الفلسفة كلّ الرفض، ولا الحساب أيضاً إلّا فى مدى معارضتهما للقيم الأصيلة بالمجتمع.

ومواقف التّوحيدى لم تقتصر على إبداء المعارضة لبوادر الدّمار المترصّدة للمجتمع، بل فيها تلميحٌ إلى وجود الإصلاح السّياسى والاجتماعى.

والنّظرة إلى الإصلاح وإلى وسـائله لاتختلف من حيث الجوهر عن النّظرة إلى هذه العناصر الجديدة المهدّدة للحضارة الإسلامية، فرفض الجديد دفاعاً عن المجتمع وصوناً له من الدّمار والتّحطيم.

وحنـين أبى حيّان إلى عهـدٍ مَضى كان خلاله المجتمع آمناً فى ظلال الإسـلام ديناً والعدل سياسةً والوحدة اجتماعاً.

فلا صلاح لأمر المجتمع فى رأى أبى حيّان إلّا بإقامة سياسـة شـرعية، وبسيادة قيم أخلاقية فاضلة، وبوحدة اجتماعية متينة.

فلو كان أبو حيّان معاصراً لنا لقلنا هو مفكّر سـلفىّ متحجّر.لكن حسـبه أن عاش بوعى المفكّر البصير، ونظر إلى مجتمعه بعين النّاقد المنقّب عن مواطن الصّلاح والفساد.

إنّنا قد لانوافق أبا حيّان فى مواقفه المحافظة، إذ أنّ المجتمع فى القرن الرابع الهجرى قدتطوّر، وهو بحاجة إلى عناصر جديدة لتسـتقيم الحياة فيه، لكنّنا رغم ذلك نقدر فيه نزعته وميله إلى العدل السياسـىّ، وإلى التّضامن الاجتماعى وإلى وجود قيم أخلاقية

فاضلة، لأنّ تلك الأمور هی أساس الكينونة الحضارية.

نستطيع إذن أن نؤكّد فی نهاية المطاف أنّ لكتاب *الإمتاع والمؤانسة* قيمة ذهنية وأخرى واقعية، فهو قدعبّر من ناحية عن مفهوم الثقافة فی ذلک العصر، وماااتّسمت به من موسوعية فكريّة، ويظهر ذلک فی تطرّق الكتاب إلی البحث فی مواضيع كثيرة منها ما يتعلّق بالأدب، ومنها ما يهتمّ بالفلسفة وبالدّين وبالنّفس و بالأخلاق وغيرها من المواضيع.

وهذه الرّوح الموسوعية مازالت تعبّر عن نظرة ثقافية قديمة، وهناک مثل سائر يقول: «الأدبُ هو الأخذُ من كلّ شیء بطَرَفٍ» (ابن خلدون، ١٩٨١م: ٤٧٦؛ السيوطی، ١٩٦٥م، ٢٣) فلم تظهر بعد نزعة التخصّص التامّ وعكوف العالِم علی الاهتمام بفنّ واحد.

والكتاب إلی جانب هذا الأمر نجده قدصوّر شؤون المجتمع وأحواله فی القرن الرّابع الهجری، وأبرز ما يهدّده من أخطار داخليّة وخارجيّة، تنذر فی كلّ مظهر من مظاهرها بالدّمار الذی ينتظر الحضارة الإسلامية، فبدت صورة الواقع غائمة، لايكاد يظهر منها بصيص نور يجدّد الأمل فی غدٍ أفضل. فهل نجد مجتمعاً أسوأ حالاً من ذلک الذی تسوده الفوضی السياسيّة والاجتماعيّة، ويحكمه الظّلم والعسف، وتسفک فيه الدماء هدراً؟ هاتان القيمتان الذهنية والواقعية تعبّران عن عمق الصلة بين الكتاب و البيئة التی عاشها المؤلّف.

لكن الصّورة المرسومة لتلک البيئة، يجب أن لاتخدعنا فنرتاح إليها وكأنّها الواقع ذاته، فهی صورة رسمتها عين أبی حيّان السّوداء، ونمّقها ضميره القلق، وصاغها عقله الثّائر، فجاءت داكنة تمازجت فيها كلّ عوامل قلق المؤلّف وثورته.فالكتاب إذن هو إفراز لعوامل البيئة وبواطن الذّات.

النتيجة

لقد توصّل هذا المقال إلی نتائج يمكن تلخيصها فيما يلی:

إنّ كتاب الإمتاع والمؤانسة، كتاب أدب وليس كتاب تاريخ، وقد كتبه أبو حيّان التوحيدی تحت عدد كبير من الضّغوط المادية والأدبية.

والتّوحيدى يطيل فى إبراز التوتّر والفســاد السياسيين اللّذين سادا المجتمع آنذاک، ومن مظاهر التوتّر السّياسى انعدام الأمن الخارجى، وقدصوّر لنا خصائص العصر كما هى من توتّر وفساد وظلم وصراعات سياسية.

إنّ الكتــاب يتفّــق مــع بقية المراجع بصــورة عامّة فى إبــراز الخصائص العامّة فى ذلــک العصر، أمّا الاختلافــات الموجودة بين *الإمتاع والمؤانســة* وبين غيره من الكتــب، فإنّمــا هى اختلافات جزئيــة تخصّ دقّة بعض المعلومــات أو وضوح بعض الصّــور، ولذا فإنّنــا نقرّ بوجود قيمة وثائقية عامّة للكتــاب رغم النقائص التى نرى فيــه. لم تكن الصّورة العامّة التى قدّمها لنــا التّوحيدى عن الحياة الاجتماعية مخالفة للواقــع الســائد آنذاک، ولعلّ الصّــورة عن الأحوال الاجتماعيــة تبدو أصدق من الصّورة المعطاة عن الأحوال السّياســية.

ولم تكــن أفكار التوحيدى وآراءه تختلف عن أفكار عصره، فانطبعت هذه الصورة العامّــة بنظرة المؤلّف، وبعقيدته، ولعلّ ذلک ما يفسّــر لنا تلــک الاختلافات الجزئيّة بين كتابه الإمتاع والموانســة وبين غيره من الكتــب، والمواقف التى اتّخذها أبو حيّان التّوحيــدى من مختلــف قضايا عصره، تعبّر عموماً عن عدم رضاه بالواقع الســائد فى المجتمــع، وعــن تربّصه بالعصر قيماً بديلةً وحســنةً لتخلف القيم الفاســدة ومواقفه لم تقتصــر علــى إبداء المعارضة لبوادر الدّمــار المترصّدة للمجتمع، بــل فيها تلميحٌ إلى وجود الإصلاح السّياســى والاجتماعى.

قدصوّر التّوحيدى شــؤون المجتمع وأحواله فى القرن الرّابع الهجرى وأبرز ما يهدّده مــن أخطــار داخليّة وخارجيّة، تنــذر فى كلّ مظهر من مظاهرهــا بالدّمار الذى ينتظر الحضارة الإســلامية، فبدت صورة الواقع غائمة، لايكاد يظهــر منها بصيص نور يجدّد الأمل فى غدٍ أفضل.

المصادر والمراجع

ابــن خلــدون، عبدالرحمن بن محمد. ١٩٨٨م. تاريخ ابن خلدون (ديــوان المبتدأ والخبر فى تاريخ العرب والبربر ومن عاصرهم من ذوى الشأن الأكبر). تحقيق خليل شحادة. ط ٢. بيروت: دارالفكر.

ابن خلدون، عبدالرحمن بن محمد. ١٩٨١م. مقدّمة ابن خلدون. ط ٤. بيروت: دارالقلم.

إبراهيم، وسيم. ١٩٩٤م. نظرية الأخلاق والتصوّف عند أبي حيّان التوحيدى. دمشق: دار دمشق.

ابن الأثير، عزالدين على بن ابى الكرم الشيبانى. ١٩٨٩م. الكامل فى التاريخ. تحقيق على شيرى. بيروت: دار إحياء التراث العربى.

ابن خلّكان، أحمد بن محمد بن أبى بكر. لاتا. وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان. تحقيق إحسان عباس. بيروت: دارالكتب العلمية.

ابن عبد ربّه، أحمد بن محمد. لاتا. العقد الفريد. تحقيق الدكتور مفيد قميحة. بيروت: دار الكتب العلمية.

ابن العماد الحنبلى، شمس الدين محمد. لاتا. شذرات الذّهب فى أخبار من ذهب. بيروت: دار الآفاق الجديدة.

ابن كثير، إسماعيل بن عمر. ١٩٨٦م. البداية والنهاية. بيروت: دارالفكر.

ابن منظور، محمد بن مكرم. ١٩٩٠م. لسان العرب. بيروت: دار صادر.

أمين، أحمد. ٢٠٠٦م. ظهر الإسلام. القاهرة: المكتبة العصرية.

أنيس، إبراهيم وآخرون. لاتا. المعجم الوسيط. إسطنبول: دارالدعوة.

البيهقى، أبوالفضل. ١٩٨٢م. تاريخ البيهقى. ترجمه إلى العربية يحيى الخشاب وصادق نشأت. بيروت: دارالنهضة العربية.

التوحيدى، على بن محمد. ١٩٥٦م. الإمتاع والمؤانسة. تحقيق أحمد أمين وأحمد الزين. بيروت: مكتبة الحياة.

التوحيدى، على بن محمد. ١٩٥٣م. المقابسات. تحقيق حسن السندوبى. القاهرة: مطبعة الرحمانية.

التوحيدى، على بن محمد. ١٩٩٢م. أخلاق الوزيرين. تحقيق محمد بن تاويت الطنجى. بيروت: دار صادر.

الثعالبى، أبو منصور. ١٣٧٥ - ١٣٧٧ق. يتيمة الدهر. تحقيق محمد محيى الدين عبد الحميد. القاهرة.

الحصرى القيروانى، إبراهيم بن على. زهر الآداب وثمر الألباب. شرح الدكتور زكى مبارك. ط ٤. بيروت: دارالجيل.

الحموى، ياقوت بن عبد الله. ١٤١٤ق. معجم الأدباء. بيروت: دار الغرب الإسلامى.

الزّركلى، خير الدين. ١٩٩٢م. الأعلام (قاموس تراجم لأشهر الرجال والنساء من العرب والمستعربين). ١٠ج. ط ١٠. بيروت: دارالعلم للملايين.

السيوطى، جلال الدين عبدالرحمن بن أبى بكر. ١٩٦٥م. بغية الوعاة فى طبقات اللغويين والنحاة. تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم. القاهرة: البابى الحلبى.

الصفدى، صلاح الدين. ١٩٩١م. الوافى بالوفيات. ط ٢. شوتغارت: دار النشر فرانز شتاير.

الطبرى، محمد بن جرير. لاتا. تاريخ الطبرى (تاريخ الرسل والملوک). تحقيق محمد أبوالفضل

إبراهيم. ط٤. القاهرة: دارالمعارف.
العماد الأصفهانی. ۱۹۵۲م. خریدة القصر. تحقیق شکری فیصل وآخرین. تونس.
کردعلی، محمد. ۱۹۳۹م. أمراء البیان. بغداد: مطبعة لجنة التألیف والترجمة والنشر.
الکیلانی، إبراهیم. لاتا. أبو حیان التوحیدی. ط۲. القاهرة: دارالمعارف.
مبارک، زکّی. ۲۰۰٤م. النثر الفنی فی القرن الرابع الهجری. صیدا: منشورات المکتبة العصریة.
متز، آدام[Metz, Adam]. لاتا. الحضارة الإسلامیة فی القرن الرابع الهجری أو عصر النهضة فی الإسلام. تعریب محمد عبدالهادی أبو ریده. ط٥. بیروت: دارالکتاب العربی.
محیی الدین، عبدالرزاق. ۱۹٤۹م. أبو حیّان التوحیدی. القاهرة: مکتبة الخانجی.
المسعودی، علی بن الحسن. لاتا. مروج الذّهب و معادن الجوهر. تحقیق محمد محیی الدین عبدالحمید. ٤ج. بیروت: المکتبة الإسلامیة.
مسکویه، أبوعلی. ۱۳۷۹ش. تجارب الأمم. تحقیق أبوالقاسم إمامی. ط۲. طهران: سروش.
الیعقوبی، أحمد بن أبی یعقوب. ۱۹۵۵م. تاریخ الیعقوبی. بیروت: دارالعراق.

أثر النكسة الحزيرانية على بنية مسرحية "حفلة سمر من أجل ٥ حزيران"

شهريار نيازى*
أعظم بيگدلى**

الملخص
لقد كانت النكسة ذات تأثير واضح فى حياة المسرح العربى، فانصب اهتمام المسرحيين إجمالا بعد الخامس من حزيران، على موضوع النكسة محاولين تحليلها ومعرفة أسبابها ونتائجها وأثرها فى المجتمع باحثين عن أساليب جديدة ومنطلقات مسرحية مختلفة فى التعبير عن فاجعة حزيران ١٩٦٧م.

نكسة حزيران بمثابة حدث تاريخى هام هزّت سعدالله ونوس من أعماقه، فراح يبحث حثيثاً عن بناء جديد يستوعب هذه المرحلة الحاسمة، فخطا خطوات مجدية فى سبيل استخدام البنية المناسبة فى مسرحياته بعد النكسة، فقدم شكلاً حديثاً أو بناءً جديداً، مستفيداً من الأساليب والاتجاهات والمنطلقات المسرحية الحديثة وخبراتها للتعبير عن هذا الحدث الهائل، فباتت البنية التى جاء بها ونوس فى حفلة سمر من أجل خمسة حزيران، فاتحة عهد جديد فى تاريخ المسرح السورى.

الكلمات الدليلية: النكسة، سعدالله ونوس، المسرحية، حفلة سمر من أجل ٥ حزيران، البنية المسرحية.

*. أستاذ مساعد بجامعة طهران، إيران.
**. طالبة فى مرحلة الدكتوراه بجامعة طهران، إيران. Azam.Bigdeli@yahoo.com
التنقيح والمراجعة اللغوية: د. حسن شوندى
تاريخ الوصول: ١٣٩٠/١١/١٠هـ. ش
تاريخ القبول: ١٣٩١/٦/١٧هـ. ش

المقدمة

لاتزال توجد علاقة وطيدة بين الأدب والمنعطفات السياسية والاجتماعية الكبرى طيلة العصور الأدبية، فالمسرحية هى من أشد الأجناس الأدبية التصاقاً بحياة الشعوب فى شتى مناحيها وأكثرها اتصالاً بهمومها وانشغالاتها.

تعد النكسة الحزيرانية، أحد الأحداث التى هزت كيان الأمة العربية وأقلقت وجودها، فدخلت فى الساحة الأدبية، وخلقت هزة عنيفة فى عالم المسرح العربى. فقدمت عدداً كبيراً من الكتاب ذوى الأصوات المتميزة فى المسرح العربى عامة، والمسرح السورى خاصة، وأسرعت فى إنضاجها وإعطاءها ثراءً فى الإنتاج واتساعاً فى الرؤى، ووثقت صلة المسرح بالسياسة، فاتجه غالبية الكتاب نحو المسرح السياسى وتبنى المفاهيم والأفكار السياسية.

ساعدت النكسة فى خلق فاعلية جديدة وجادة للمسرح العربى، ومنحته فرصة للانطلاق والكشف عن آفاق جديدة وأساليب حديثة لاستيعاب هذه القضية المترامية.

أثرت النكسة فى توجهات ونوس المسرحية، وجعلته يبدّل أدواته المسرحية والفنية متخذاً صيغاً جديدة بعيدة عن المسرح التقليدى الجاهز.

فعلى صعيد البنية المسرحية الونوسية، فقد أثارت "حفلة سمر" ضجة كبرى، لأن البنية المستخدمة فيها هى تهديم القواعد المسرحية التقليدية، وتحويل المسرحية إلى شكل انعدم فيه الحكاية، وأصبحت مجالاً لتبادل الأفكار وصراع المواقف.

نحاول فى هذا المقال أن نتلمس أثر النكسة على بنية حفلة سمر وندرسه دراسة منهجية تحليلية مع الاهتمام بالقضايا الفنية والظواهر المتعلقة بالبناء المسرحى.

النكسة والمسرح العربى

شهدت الأمة العربية منعطفات خطيرة فى تاريخها وحياتها، فهى تجد أحياناً انتكاسات تهز مشاعر الأمة من صميمها، وتقلب مفاهيمها.

باتت النكسة منعطفاً هاماً فى التاريخ العربى – الإسرائيلى بما شنّ الصهاينة من حرب عدوانية غاشمة استهدفت ثلاثة من الأقطار العربية، هى مصر وسوريا والأردن،

وذلك بعد سلسلة من الحروب المتتالية المندلعة بين العرب والصهاينة فاستولى جيش العدو أثناء هذه الحرب على منطقة سيناء، وضمّ كثيراً من الأراضى الفلسطينية، وانتزع مرتفعات الجولان السورية والضفة الغربية فى الأردن. فكشف العدو عن أهدافه التوسعية التى لم تعد محددة فى احتلال فلسطين وحدها، وإنما يهدد العالم العربى برمته.

مثّلت النكسة بما أفرزته من النتائج على مختلف الأصعدة تحولاً عظيماً فى نواحى الحياة العربية والأدبية منها. فعبّر الأدب العربى بمختلف أشكاله عن التى انفعل بها الأدباء، وتفجرت عواطفهم شعراً ونثراً، ولمّا للمسرح وظيفة اجتماعية، مهمته كشف أمراض المجتمع وسلبياته والغوص فى أعماقه لمعرفة الأسباب الجوهرية المؤدية إلى النكسة فتركز اهتمام الكتاب المسرحيين عليها باعتبارها أكبر كارثة منيت بها الأمة العربية بعد احتلال فلسطين، (غصب، ٢٠٠٥م: ٢٣٥) واختلفت رؤاهم رغم التقاءهم فى الحس القومى.

وقدشكلت النكسة لفتة وانتباهة نوعية تمخضت من قلب هذا الحدث، فتناولها المسرحيون أمثال سعدالدين وهبة فى مسرحيتى "المسامير"، و"٧ سواقى"، يوسف إدريس فى "المخططون"، ألفريد فرج فى "النار والزيتون"، على كنعان فى "السيل"، ممدوح عدوان فى "محاكمة الرجل الذى لم يحارب"، على عقلة عرسان فى "عراضة الخصوم"، فرحان بلبل فى "الممثلون يتراشقون بالحجارة"، وليد إخلاصى فى "يوم أسقطنا طائر الوهم" وغيرها من المسرحيات التى لايتسع ذكرها فى هذه العجالة. (محمد حمو، ١٩٩٩م: ٥٩؛ غنيم، ١٩٩٦م: ١٨٨)

ويأتى سعدالله ونوس فى مقدمة هؤلاء الكتاب، فيناقشها فى مسرحيته "حفلة سمر". احتلت هذه المسرحية مكانة مرموقة بين المسرحيات الحزيرانية، إذ اقترن اسمها بالنكسة، وتعامل صاحبها معها بوعى عميق وإدراك واع واضعاً يده بجرأة بالغة على أسبابها، وتجاوز البنية المسرحية الأوروبية، ورسم بنية جديدة لعمله المسرحى مازال معظم المسرحيين ينسجون على غراره، ويبدعون على منواله. (غصب، ٢٠٠٥م: ٢٤)

ونوس المسرحى

يعد سعدالله ونوس واحداً من المسرحيين العرب المشهورين الذين تفرغوا للعمل

المسرحی تأليفاً وإخراجاً وإدارة فرقة، ومن أولئك الذين كثفوا الإنتاجات المسرحية. فخلال حياته المسرحية كتب مسرحيات عدة بلغ عددها أكثر من خمس عشرة مسرحية. فمن أهمها "ميدوزا تحدق فی الحياة" (١٩٦٣)، "جثة علی الرصيف" (١٩٦٣)، "مأساة بائع الدبس الفقير" (١٩٦٥)، "الجراد" (١٩٦٥)، "حفلة سمر من أجل ٥ حزيران" (١٩٦٨)، "الفيل يا ملك الزمان" (١٩٦٩)، "مغامرة رأس المملوک جابر" (١٩٧٠)، "الملك هو الملك" (١٩٧٧)، "رحلة حنظة من الغفلة إلی اليقظة" (١٩٧٨)، "الاغتصاب" (١٩٨٦)، "منمنمات تاريخية" (١٩٩٣)، "ملحمة السراب" (١٩٩٥) (عزام، ٢٠٠٣م: ٩-١٠) وغيرها. إلی جانب أعماله الإبداعية لقدصاغ ونوس أفكاره عن المسرح والثقافة بشكل نظری فی كتابی ''بيانات لمسرح عربی جديد'' و''هوامش إبداعية'' كما ساهم فی ترسيخ أسس المهرجانات، وترأس المجلات وإنشاء المعاهد المسرحية. (حمود، ٢٠٠٢م: ١٩٤)

عاش ونوس أحداث بلاده الوطنية بكل مشاعره وتفاعل معها، مما انعكس علی تكوينه النفسی والجسدی ألماً ومكابدة، كما انعكس علی حسه الفنی قلقاً وإبداعاً. وكانت حفلة سمر استجابة حقيقية للنكسة حيث أعقبها ونوس بكتابة ''مغامرة رأس المملوک جابر'' عنها بعد أربع سنوات من وقوعها حين كان لهيب أحزانها مايزال يقرع النفوس. فإبداعاته كانت نتيجة تفاعله مع الظروف ومواكبته للأحداث. فالنكسة كانت أكثرها أهمية فی تطوير توجهاته المسرحية، وأشدها إسهاماً فی تشكيل جوهر المسرح الونوسی فی مراحله التالية. (محمد حمو، ١٩٩٩م: ١٤٣ – ١٤١)

خلاصة مسرحية حفلة سمر

غداة حرب حزيران ١٩٦٧م، كان معظم مدراء المؤسسات الرسمية مندفعين بحماسهم التقليدی لكی يثبتوا وجود مؤسساتهم. (ونوس، ١٩٩٦م: ٢٣) وفی مسرح رسمی دعوة للجمهور لمشاهدة مسرحية "صفير الأرواح" للكاتب عبدالغنی، لكن العرض لايبدأ، وبدأ المتفرجون يتذمرون. يتقدم المخرج إلی الجمهور معتذراً عن التأخير بسبب تخلی مؤلف النص المسرحی عن نصه، ثم يدور حوار بين المخرج والمؤلف علی المنصة،

فيصور المخرج خلاله مسرحية تتجسد أحداث الحرب فى إحدى القرى الحدودية حيث يجتمع أهلها للتشاور فيما يجب فعله. فينقسم الناس إلى فريقين؛ فريق يرى ضرورة الرحيل، وعلى رأسه المختار، وفريق يصر على المواجهة، وعلى رأسه عبدالله. فيبدى كل فريق وجهة نظره بالكلام والفعل. تتعالى أصوات الجمهور احتجاجاً على الصورة المشوهة للحرب المعروضة. فيعلن المخرج عن بدء سهرة من الغناء الشعبي والرقص، إلا أن جمهور الصالة يسخر منه ومن الوقت الذى اختاره لتقديم تلك المنوعات. ففى هذه الأثناء يصعد فلاح من بين المشاهدين إلى الخشبة، ورغم محاولة ابنه لإعادته إلى مكانه، يتدخل فى الحدث ويشارك فى النقاش. فيبدأ بالحديث عن قريته وأهلها محاوراً صديقه "أبا الفرج". فيحتد المخرج متضايقاً من احتلالهما المنصة، بينما المؤلف يؤلبهما على المثابرة بالطلب وكشف الحقيقة. فيزداد الحوار حرارة لتدخّل الجمهور فيه، فتبدأ مرحلة كشف الذات الجماعية، وتتوسع دائرة النقاش بين الجمهور على المنصة باحثة عن أسباب الهزيمة.

وفى خضم الأحداث يتدخل رجل رسمى من بين الجمهور مشيراً إلى عدد من رجاله بالانتشار فى الصالة، وإغلاق أبوابها وإشهار المسدسات نحو المتفرجين، وإلقاء القبض على بعض المشاركين فى الاجتماع على المنصة بتهمة التآمر على الحاكم، ويتجه لإلقاء خطبة مؤكداً فيها أن مصلحة الوطن هى التى دفعته إلى ما قام به، لأن المقبوض عليهم هم متآمرون وعملاء الاستعمار.

بنية مسرحية حفلة سمر

إن الفن يتحرك فى عالم متغير وفق تيارات العصر، ويعمل وفق حاجات تطور تفرضها المتغيرات والأحداث السياسية والاجتماعية وما إلى ذلك. فالقدرة فى التجاوب مع روح العصر تعد من أبرز خصائص المسرح باعتباره فنا من الفنون. (العشماوى، لاتا: ١١١) فلو تتبعنا متغيرات المجتمع العربى لايمكننا تجاهل القضايا الفنية والظواهر المتعلقة بالبناء المسرحى، والتى كانت حصيلة متغيرات المجتمع. فالنكسة بوصفها متغيرة سياسية خلقت ظاهرة مسرحية وقف عندها كبار المسرحيين باحثين عن أساليب

جديدة لها القدرة على احتواء أبعادها المتعددة، فمن هؤلاء الكبار سعدالله ونوس حيث انعكست قضية حزيران انعكاساً واضحاً فی بنية مسرحيته حفلة سمر. فنخصص الحصة المتبقية من البحث لدراستها.

حفلة سمر والخروج عن البنية التقليدية

كان ونوس يميل منذ مسرحياته الأولی، إلی الاتجاه الذی يحاول کسر إطار المسرحية التقليدية، وتزامنت محاولاته فی البحث عن الشكل الفنی المجدد مع حادثة حزيران. فاستخدم البناء المسرحی الجديد سلاحاً فی معالجتها. (بلبل، ۲۰۰۲م: ٤٧٥) فتجلت هذه المحاولات فی تقديم مسرحيته حفلة سمر، مستمدا فيها من تقنيات المسارح العالمية خاصة بعدما اطلع عليها، والتقی برواد اتجاهاتها الحديثة من أمثال "بيسكاتور"، "بريشت"، "بيتر فايس"، "لويجی بيراندللو"، فرغب فی مجاراتهم. (عزام، ۲۰۰۳م: ١٦)

رسم ونوس موقفا فی مسرحية حفلة سمر، أكد فيه علی رغبة خروجه من البنية التقليدية، فخروج عبدالغنی الشاعر من نصه المبنی حسب القواعد التقليدية بصرامة تركيبه ورفضه الحاسم له وعدم موافقته علی عرضه لاعتباره مزيجا من ميلودراما البطولة وادعاءات لم تقع، يرمز إلی رغبة ونوس الجامحة فی التخلّی عن البناء التقليدی والدعوة إلی اختيار نص بما يتلاءم مع الحادث الحزيرانی. (بلبل، ۲۰۰۲م: ٤٧٧) ظهر تحطيم قواعد المسرح التقليدية فی مسرحية حفلة سمر فی عدة نواحی يمكن معالجتها فيما يلی:

١. عدم التركيز فی الحدث المسرحی

اهتم أرسطو بالحكاية، لأنها أساس الفعل، وجعل الحكاية محور أهم النواحی الفنية والوظيفية المسرحية من المحاكاة والوحدة العضوية والتطهير. (غنيمی هلال، ۲۰۰۱م: ٥٤٩) أما الاتجاهات المسرحية الحديثة التی تأثر بها ونوس كالبريشتی والبريدنللی فلم تعتمد علی الحكاية مثلما اعتمدت عليها المسرحيات التقليدية. فالحكاية أو الحدث من وجهة نظر ونوس وسيلة وليست غاية بذاتها. (بلبل، ۲۰۰۲م: ٤٧٧) فظل سعدالله ينكر

الإسراف فی إعطاء الحكاية أهمية كبيرة.

ففی مسرحية حفلة سمر لايواجه المتفرج أحداثاً كالتی يجدها فی المسرحيات التقليدية، بل لايوجد حدث متسلسل أو حكاية مستمرة على امتداد المسرحية بتاتاً. وإنما يجری الكاتب مجموعة من الحوارات على لسان المخرج أو الشخصيات الأخری تكشف لنا عن المشاهد أو قل الحكايات المتقطعة البعيدة عن التصاعد الدرامی التقليدی كما يقول المخرج مخاطباً عبدالغنی بلمّ شتات ما فی ذهنه:

«سأقول لک، إنها اللوحة الأخری... ذكرت لک فی البداية أن كل ما لدی هو مجموعة من الصور المبعثرة، لكن ها إن كل الصور بضربة من خيالک، تنعقد عراها وترتبط.» (ونوس، ١٩٩٦م: ٤٨)

فعلی الرغم من أن ونوساً قدأهمل وحدة الحكاية. فليس فی المسرحية حدث رئيسی يتابع المتلقی (المتفرج) خطوطه من بدايته إلی نهايته، لكنه لم يهمل وحدة الموضوع. فالمَشاهد أو الأحداث تتراصف إلی جانب بعضها البعض ولاتتراكب فوق بعضها البعض أبداً. وثمة انقطاعات مفاجئة بينها أيضاً، فليست إلا ظاهرياً ومقصوداً فنياً من قبل الكاتب ليهمل المتفرج على التفكير فی موضوع جليل.

فالرباط الخفی الذی يجمع الأحداث ويركزها حول فكرة عامة واضح كل الوضوح لمن يتأمله، وهذه الفكرة هی قضية حزيران. فربما طبيعة حزيران الجادة هی التی دفعت ونوساً إلی اتخاذ بنية متميزة تبعد المتلقی من الاندماج فی الحدث المسرحی، وتدعوه إلی التغيير بمعزل عن الإمتاع والتطهير اللذين يرمی إليهما المسرح الأرسطی التقليدی.

فمهمة المسرح عند ونوس خاصة فی حفلة سمر بخلاف ذلک(أی الإمتاع) فهو يقول: ينبغی أن نشحّن لا أن نفرّغ. (ونوس، ١٩٩٦م: ٣٥) ويزيد تغيير وتطوير عقلية وتعميق وعی جماعی بالمصير التاريخی لنا. (المصدر السابق: ٢٥)

فأسلوب سعدالله فی بناء الحكاية من خلال المشاهد المتراصفة لاالمتراكبة مع دخول الراوی (المخرج) فی التمهيد للأحداث والتعليق عليها هو جوهر حفلة سمر، وهذه السمة بارزة فی بناء نص حفلة سمر، لذلک عمّق هذا الأسلوب فيها.

٢. تقويض المسافة (العلاقة الساكنة التقليدية) بين الخشبة والصالة

ثمة علاقة قربى تربط بين المســـرح والجمهور منذ آماد طويلة، وتلك بديهية اقتضتها طبيعة وصيرورة المســـرح (الأعســـم، ٢٠١١م: ١٠٣) لالكونه رافداً ثقافياً أو ســـلاحاً فكرياً وإعلامياً فحسب، بل لكونه أبا الفنون.

فإذن المســـرح في جوهره حـــدث اجتماعي لاوجود له دون الجمهـــور. فإنه لصيق بالجماهير من ضميرها ويجسّد تجربتها. (ج. ل ستيان، ١٩٩٥م: ٥٦٣) ويكتسب المسرح أبعاداً إنسانية مادام هدفه الأساسي خدمة الجماعة.

وبعدما استحوذت العزلة القديمة بين الخشبة (المسرح) والصالة (الجمهور) في المسارح الكلاســـيكية منذ أزمنة بعيدة، أخذت المسرحيات الحديثة تعرف أهمية الجمهور ودوره الإيجابي في توجيه المســـرح، إذ هو هدف العـــرض. فعليه أن يمارس حقوقه كاملة، وألا يكون سلبياً يأخذ ما يقدم إليه دون اعتراض وتمحيص. (عزام، ٢٠٠٣م: ٥٩)

قـــام ونوس بتوظيف الجمهور في مســـرحه وأعطى له دوراً بـــارزاً في تقديم أحداث مســـرحياته، ففي حفلة سمر بني ونوس شكلاً جديداً يخترق العلاقة الساكنة بين الخشبة والصالة. فيســـتدعي ونوس الجمهـــور للمداخلة في أحداث المســـرحية وتوجيهها إلى الأمام.

فالجمهور الونوســـي في حفلة سمـــر لايجلس صامتاً على مقعده في الصالة مندهشـــاً ومندمجاً بما يجري أمامه من الأحداث ومستسلماً بما يعرض له من الأفكار، بل يتجاوز المســـافة التقليدية الواهية القائمة بين الخشـــبة والصالة ويفرض نفســـه كعنصر أساسي لاغنى عنه في المســـرحية. ففي هذه المســـرحية جاء انسحاب الكاتب عن نصه وتأخير عرضه في وقته المناسب، إذ استطاع ونوس بهذه المبادرة الواعية الموضوعة في المسرحية يمهّد الأرضية مفسحاً المجال للجمهور للمشاركة في أحداثها.

في حفلة سمر عندما لايجد المتفرج جواباً لأســـئلته حول التأخير، نراه بشكل تلقائي يتدخّل، ويطالب بحقه حول احترام أصحاب المسرحية له، وبذلك قد وضع ونوس اللبنة الأولى لتعليم المتلقي الرفض والاحتجاج والمطالبة.

تتناثر عبارات مختلفة على ألسنة الجمهور:

ما هذا؟ لسنا عبيد آبائهم.
يا للمهزلة! أهو فندق أم مسرح؟
أيه ... لم نأت كي ننام.
عطل فني،
كالخطأ المطبعي تبرير سهل لكل الحماقات،
لعله أزمة وراء الكواليس،
أو الممثلين ضيّعوا أدوارهم. (ونوس، ١٩٩٦م: ٣٥ – ٣٤)

ذهب ونوس إلى أبعد من ذلك، ويوكل توجيه المسـرحية وتصويرها إلى الجمهور. فأضفى عليه طابعاً مسرحياً؛ لذلك يصور ونوس المشاهد المتقطعة في حفلة سمر مستعيناً بالجمهور. فعبدالرحمن وأبو الفرج والمتفرجون الآخرون الذين فاجأوا الخشبة باقتحامهم فيها كانوا من الجمهور أو ببيان أفضل كانوا من الممثلين المبثوثين بين الجمهور يتحدثون إلى مَن على الخشبة، وكأنهم من الجمهور. وبهذا يزال الحائط الرابع بين الخشبة والصالة. فمشاركة الجمهور لايزيل جدار الوهم فحسب، بل يخلق وجوداً حقيقياً ومشاركة فعلية بين الخشـبة والصالة، وهذه خطوة في سـبيل التواصل بين الطرفـين. وقد حقق ونوس اشتراك الصالة والخشبة في حوار جدلي مرتجل وساخن يؤدي في النهاية إلى إحساس عميـق بالجماعية. وربّما ونوس أراد بذلك أن يعيد للظاهرة المسـرحية زخمها وإلهامها الأول منذ كانت احتفالاً (ونوس، ١٩٩٦م: ٣٧)

فحاول ونـوس توريط الجمهور بالحدث وخصص أدواراً له على طول المسـرحية حيث نرى قسـطاً ملحوظاً من المسرحية يدور حول المتفرجين أو الجمهور الذين أطلق عليهم ونوس اسم المتفرج١، أو المتفرج٢، أو المتفرج٣، و...

فيصف ونوس حالة الشعب أثناء الهزيمة من خلال الحوارات المتبادلة بين الجمهور:

المتفـرج٧: كنا نريد فقـط ألا نقبل. كنا نريد أن نكون مسـؤولين في ذلك اليوم من حزيران سالت بنا الشوارع، وكنا جميعاً هذا الهتاف الوجيز الواضح. ماذا تطلبون؟

المجموعة: السلاح.

المخرج: لا في هذا المكان، اختاروا مسرحاً آخر. أي، مسرحٍ آخر.

(يتابع المتفرجون لعبتهم لامبالين بصراحة)

المتفرج٧: أراد الخبازون أن يحشوا خبزهم قنابل، ويطعموه للغزاة.

المتفرج٣: أراد الحدادون أن يذوبوا معادنهم ويغرسوها مسامير تحت أقدام العدو.

امرأة (من الصالة): أرادت النساء صنع رصاص وقنابل من حليهن.

امرأة (من الصالة): أرادت النساء أن يضعن خوذات بدلاً من المساحيق.

المتفرج٧: ذلک اليوم من حزيران نسى الجوعان جوعه.

المتفرج٣: نسى العريان عريه.

وهكذا تستمر الحوارات، وأخيراً يقول المتفرج السابع مردداً قول المسؤولين: قالوا لنا: عودوا إلى بيوتكم، وتابعوا من وراء مذيعاتكم بطولات جيشنا الباسل، وفى لحظات تفرقت جموعنا التى احتشدت بنا الشوارع دون موعد. (ونوس، ١٩٩٦م: ١١٩- ١١٧)

لعل طبيعة الموضوع المتضمن فى حفلة سمر، ونعنى به نكسة حزيران وأسبابها ونتائجها وحمل مسؤولية الهزيمة للجميع بدءاً من الناس البسطاء الذين نزحوا أرضهم إلى التنظيمات الشعبية، وانتهاءً بالسلطة هى التى حثت ونوساً فى حفلة سمر إلى اقتراب من الجمهور وإشراكهم فى الحدث مما ترتب عليه تحطيم الجدار الرابع؛ لأن إشراک الجمهور فى الحدث يجعله مهتماً ومبصراً بقضاياه الاجتماعية والسياسية ومشاركته العظيمة فيها، وينتج عن ذلک وعياً سياسياً لما يدور حوله. (جنداری، ٢٠٠٤م: ١٧٦)

فإشراک المشاهدين من أجل التطلع إلى واقعه والبحث عمّا أودى به إلى هذا الواقع هو من أهداف ونوس فى خلق مسرحيته هذه. إلى جانب ذلک فقد أراد ونوس بإشراک الجمهور فى حفلة سمر معالجة واقع الهزيمة وإلقاء المسؤولية على عاتق الجميع من دون توجهه إلى فئة أو طبقة معينة فى المجتمع. فالمجتمع كله مسؤول عما حدث فى حزيران. (عبّود، ٢٠٠٨م: ١٣٣) فما انحازت حفلة سمر إلى إدانة موقف معين دون آخر كمسرح بيترفايس مثلاً، بل باتت حفلة سمر مسرحية لكل الاتجاهات السياسية بطريقة أرضت جمعيها رغم إدانتها جميعاً. (غصب، ٢٠٠٥م: ٢٣٩)

يؤكد ونوس على مسؤولية الجميع عبر ما يدور على لسان المتفرج١:

«إنى هروبهم، إننا هروبهم، إننا الهرب ذاته، هذا ما أفكر به يعكسون وجهى فى

المرآة. إنى أهاجم نفسى فى المرآة. إنى مسؤول. إنك مسؤول. كلنا مسؤولون. ما من أحد يستطيع أن يجد هذه المرة مخبأ من المسؤولية.» (ونوس، ١٩٩٦م: ١٠٢)

اقترب ونوس أيضاً فى المعالجة المسرحية من بيترفايس إذ يهدف الأخير بإدماج الجمهور فى محاكمة بشكل يختلف عما يحدث فى قاعة المحكمة وأن يساهم فى معرفة الموقف هذا ما توفر فى حفلة سمر عندما شارك الجمهور فى الحوار والقص وتبادل الآراء، بحيث كلٌ عبر عن رأيه الخاص عن الحدث وأسبابه فأصبح المسرح يشبه إلى حد ما بما يجرى فى قاعة محكمة غير تقليدية. (جندارى، ٢٠٠٤م: ١٧٨)

المتفرج: دعنا الآن وأصغ إلى الجماعة ما لنا به، أعود فأسألكم، ولماذا خرجتم من قريتكم؟

عزت: شارد النبرة السؤال نفسه يتناوله لسان من لسان.

عبدالرحمن: يا سبحان الله، وماذا كانوا يريدون أن نفعل، الحرب تقوم، فهل نستطيع البقاء؟

المتفرج: ولم لاتستطيعون البقاء؟

عبدالرحمن: متردداً لأن ... الحرب تقوم ... (ونوس، ١٩٩٦م: ٩٤)

فمما مرّ بنا يمكن القول أن ونوساً تمكن بجعل هذه المسرحية تشاركياً بين الجمهور والخشبة من تحقيق حوار خصب ووعى جماهيرى بالواقع والمصير، وأراد بإشراك الجمهور فى المسرحية أن يرمز إلى مسؤوليته تجاه الهزيمة الشاملة الأطراف.

٣. اتّباع البناء الارتجالى أو المسرح داخل المسرح

المسرح الارتجالى هو كوميديا شعبية إيطالية يعتمد على الارتجال وأسسه بيرانديللو ووضع معظم مسرحياته مبنية عليه.

رحل المسرح الارتجالى إلى المسرح العربى لاسيما وأنه يوافق مسرحيات من التراث العربى كمسرح الحلقة، ومسرح الحكواتى. (عزام، ٢٠٠٣م: ١٦٥-١٦٣) اتبع ونوس الارتجال فى مسرحه كما اتبع سواه من المسرحيين العرب، لكن الاتباع لديه ترافقه الخصوصية والإبداع.

لجأ ونوس فى حفلة سمر إلى اســتخدام صيغة المســرح المرتجل المصحوب بأسلوب المسرح داخل المســرح والتوجه إلى قضية مهمة تشكل محوراً لهموم الجماهير. (عبود، ٢٠٠٨م: ١٢٥) لعل ارتجالية نص حفلة سمر تتضح من كلام ونوس أكثر اتضاحاً عندما يقول: «وأنا أمضى فى كتابة حفلة سمر لم أفكر بأصول مسرحية ولابمقتضيات جنس أدبى محدد لم تخطر ببالى أية قضايا نقدية.» (ونوس، ١٩٩٦م: ٢٣٨)

فالارتجالية ظلت سمة طاغية على هذه المســرحية. فالمتلقى سواء القارئ أو المتفرج يلاحظ وجود مســرحين فى المســرحية؛ مســرح رسمى انتهازى، يزيف الحقائق، ويقدم صورة كاذبة لما يجرى، وهذا المســرح متمثــل فى كلام المخرج (الأحداث التى تصورها المخرج من خلال حديثه مع المؤلف)، ومسرح آخر حقيقى واقعى وشعبى يكشف ويعرى الأنظمة وبناها الفاســدة، ويقدم الصورة الحقيقية للوطن المهزوم. (الأحداث التى دارت بين المخرج والجمهور داخل الصالة) (معلا، ١٩٨٢م: ١٢٤ – ١٢٢)

تناول ونوس كارثة الهزيمة الآنية باســتخدامه الصيغة المرتجلة، ووجدها خير وسيلة تعبيرية عنها لما تقترب هذه الصيغة بتقاليد روح المسرح الشعبى العربى، وأهمها الالتحام بــين المتفرجين والخشــبة ورفض فكرة اندماج فى النص المعروض. لعل ما أســهم بهذا الالتحــام هو الارتجال. (عصمت، ٢٠٠٢م: ٨٨) يقــول ونوس فى هذا الخصوص: «لقد اســتلهمت البنية المســرحية فى حفلة سمر من طبيعة المتفرج فى بلدنا، هذا المتفرج الذى لايندمــج، ويجلس فى المســرح بعفوية تكاد تكــون ديمقراطية، تاركاً لنفســه الحرية فى التعامل والاستجابة والتعليق.» (ونوس، ١٩٩٦م: ٩٨– ٩٧)

فعندما يلفت المتلقى أنظاره إلى أحداث المســرحية يكتشــف الارتجال منذ الوهلة الأولى. فهيكلية المســرحية مبنية على الارتجال من الأســاس. فلمّا يحتار المخرج بعدم وجــود نــص معروض يميل إلى اتخــاذ الارتجال عوضاً عما يشــعره المتلقى من الفراغ جراء غياب المادة المعروضة، فدون اســتعداد مســبق يبدأ المخرج بالحوارات المرتجلة مع المؤلف، وتســتمر هذه الارتجالية فى ثنايا المسرحية حيث يفقد المخرج التركيز على المســرحية بسببها. فلايقدر هو ولامتلقى المســرحية أن يتوقعا بما سيحدث. يصير الأمر أكثر تعقيداً بانضمام الجمهور إلى الخشــبة. فلايستطيع أحداً أن يتنبأ من يريد النهوض

من مكانه، ويستلم مقاليد الكلام مستهلاً الحديث عن نفسه ومجتمعه المتزعزع الأركان إثر الهزيمة موجهاً الحديث إلى حيث يشاء دون تنسيق مسبق.

هذه الارتجالية تعم أرجاء المسرحية، فتحولها إلى حفلة نقاش تعج بآراء المتفرجين وأحاديثهم العفوية عن الحدث الحزيرانى مما تساعد رغم عفويتها فى اكتمال رسم المشاهد أو اللوحات المسرحية.

هذه الارتجالية المدرجة فى نص حفلة سمر تذكرنا إلى حد ما بنص مسرحية "ست شخصيات تبحث عن مؤلف" لبيرانديللو مع بعض وجوه الافتراق، فلنتراجع عن الإشارة إليها حفاظاً على إيجاز البحث.

فهذه الاستجابة العفوية المتأثرة بآنية حزيران فى حفلة سمر تعد من إنجازات ونوس النصية، فتطوّر بذلك المعنى العام لماهية النص المرتجل، وتكمن براعة ونوس فى إتيان المسرحية فى صورة تأليفية مصطنعة، وليست ارتجالية حقيقية. (أبوهيف، ٢٠٠٢م: ٢٧٨)
تنتهى المسرحية بقول أحد الحضور مؤكداً على ارتجاليتها:

المتفرج٣: الليلة ارتجلنا، أما غداً فلعلكم تتجاوزون الارتجال. (ونوس، ١٩٩٦م: ١٢٦)

٤. استخدام تقنية التغريب

يرتبط مفهوم التغريب بمسرح بريشت. فكان بريشت يصر أن يجعل المتفرج فى حالة يقظة واعية مستعدة للجدل والنقاش. فالتغريب لديه وسيلة لتغيير المسرح وتنوير الجمهور وحثه على اتخاذ موقف فاعل.

تحمس بعض المسرحيين العرب لمنهج بريشت، فمنهجه هو ما كانت تحتاجه الأمة العربية والمسرحية العربية بعيد حزيران لاتخاذه المسرح أداة لتعليم الناس وتوعيتهم. فانتهجوا منهج التغريب من خلال أساليب التغريب، منها استخدام الراوى، واللافتات، التوجه إلى الجمهور و مخاطبته وفضح اللعبة المسرحية أمام الجمهور. (غنيم، ١٩٩٦م: ٢٧٦ - ٢٧٧)

استخدم ونوس فى حفلة سمر بعض أساليب التغريب منها:

٥. استخدام اللافتة

اعتمد ونوس على اللافتة فی بداية عرض مســرحه، فالمشاهد أو المتفرج على غير العادة يدخل إلى الصالة ويجد الصالة مضاءة والخشــبة مضاءة أيضاً بلا ســتارة، فأول مــا يقتحم وجه وعينه لوحة أو لافتة ســوداء متدلية فی مقدمة الخشــبة مكتوب عليها: «فی تمام الســاعة التاســعة إلا ربعاً من صباح الخامس من حزيران عام ١٩٦٧، شنت اسرائيل دولة تمثل أخطر وأصعب أشكال الأمبريالية العالمية هجوماً صاعقاً على الدول العربية، فهزمت جيوشــها، واحتلت جزءاً جديداً مــن أراضيها ...» (ونوس، ١٩٩٦م: ٢٤) استهدف ونوس باستخدامه اللافتة كعنصر وصفی تسجيلی وثائقی كعادة بيترفايس فی مسارحه، التعامل مع الجمهور بشكل مباشر وإدخاله فی قلب الحدث مباشرة.

٦. استخدام الراوی

فقداســتفاد ونوس فی حفلة سمر من شــخصية الراوی المتمثل فی شــخصية المخرج، فالمخرج فی حفلة سمر يحتل مكان الراوی فی صورته الجديدة فيقوم بالتعليق والشرح أو مخاطبة الجمهور بشكل مباشر، يقول المخرج مخاطباً الجمهور:

المخرج: أيها الســادة. رجاء أن تســاعدونی على أداء هذه المهمة الشــاقة. ترددت كثــيراً فی القيام بها. ولكــن ما العمل؟ كان الرسميون قدتســلموا دعواتهم فعلاً، وكانت معظم التذاكر قد حجزت.

المتفرجون (من الصالة): أوه ... وإذن.

- وإذن.

المخــرج: هدوءاً .. هــدوءاً .. من حقكــم أن تطلعوا على الحقيقــة كاملة. (ونوس، ١٩٩٦م: ٢٦)

تتجلى ملامح المخرج كراوی أكثر عندما يرســم اللوحات أو المشاهد المسرحية بين الحــين والآخر كأنه يحل محــل الكاتب فی تصوير الحدث ورســم أماكن وقوعه. يصف المخرج قرية تدور فيه بعض الأحداث قائلاً:

- «أتخيل قرية من هذه القرى الأمامية، التی استيقظت على صوت القنابل وضوضاء

الحرب، قرية عادية كقرى ريفنا بيوتها ترابية مبعثرة بلانظام، لكنهما كما فى كل القرى، تلتف حول منهل يتوسط باحة فسيحة هى ساحة القرية. يمين الساحة يقوم مسجد حجرى، اشرأبت نحو السماء مئذنته. فى هذه القرية ريفيون ككل الريفيين. رجال صلاب يحملون شهامتهم وكبرياءهم كالكوفيات البيضاء التى تغطى رؤوسهم و...» (ونوس، ١٩٩٦م: ٤٨)

فالمخرج بصفته راوياً يشعل فتيل الأحداث، فيمسكها الآخرون من الشخصيات المسرحية لتقديمها إلى الأمام، فحضور الراوى فى حفلة سمر يؤدى إلى يقظة المتفرجين وكسر الإيهام المسرحى.

فتم استخدام اللافتة والراوى كما يتم تنصيب الديكور أثناء العرض المسرحى دون التأثير على استمرارية الحدث مما يساعد على إبعاد المتفرج عن الاندماج والاستغراق بالحدث. فجاء فى إحدى المشاهد المتراصفة: «يتغير الضوء على المسرح، فينقلب غضارياً مشحوناً بالغبار والغازات. يدخل عمال الديكور حاملين لوحين من الخشب معفرين بالوحل والتراب، يركبانهما يميناً على المسرح، ويصنعان منهما مايشبه الخندق.» (ونوس، ١٩٦٦م: ٤١)

فضلاً لما حققه ونوس من المنجزات المسرحية فى حفلة سمر، فإنه أورد الأحداث على التوالى طوال المسرحية. فنراه يبدأ بمقدمة فقط دون تقسيمها إلى فصول أو مشاهد مستقلة. (معلا، ١٩٨٢م: ١٢٤) لذلك يتم تنصيب الديكور أثناء المسرح، ربما قصد ونوس بذلك إبقاء المتفرج واعياً، وعدم نسيانه الحدث الحزيرانى لحظة واحدة إلى جانب محاولته فى تحديث الشكل المسرحى. فصارت حفلة سمر من هذه الناحية تمثل حداثة مسرحية مختلفة عن أشكال المسرح العالمى ومتجاوبة مع طبيعة المتفرج العربى.

النتيجة

فى خاتمة هذا البحث يمكننا أن نسجل النتائج التالية:

- تعد المسرحية أكثر من غيرها من الأجناس الأدبية توفيقاً فى الاقتراب من جوهر القضايا الأساسية للواقع.

- خلقت نكسة الخامس من حزيران ظاهرة مسرحية عربية إذ وقف عندها المسرحيون بتنوع أصواتهم وتعابيرهم الفنية المختلفة عن الحدث الحزيرانی.

- ساعدت النكسة فی خلق فاعلية جديدة وجادة للمسرح الونوسی، وأعطته فرصة للانطلاق والكشف عن مواهبه الجديدة.

- استطاع ونوس أن يؤرخ لحدث تاريخی، ويجسّده فعلاً حقيقياً على خشبة المسرح حسبه أنه ارتبط بالواقع، وعبّر عنه، وتفاعل معه، وحرک الجماهير العريضة، وقدم معرفة حقيقية من خلال الوعی العميق وإدراک الحقائق.

- تعد حفلة سمر بياناً لمسرح عربی جديد تصدت للقضايا المصرية، وحاولت الجماهير على اتخاذ موقف من القضايا.

- باتت حفلة سمر الخطوة الأولى التی خطاها ونوس نحو المسرح السياسی أو التسييسی، فقدم شكلاً جديداً يتلاءم مع ما طرحه من أفكار، وقدم مضموناً ينطلق من واقع الشعب.

- خلقت حفلة سمر من الناحية الجمالية أفقاً للعمل المسرحی من حيث البحث عن الشكل وتجاوز البنية المسرحية التقليدية.

- سعدالله ونوس هو مبدع هذا الشكل الجديد الذی وجده مناسباً لطبيعة المتفرج العربی، والذی تمخض عن حدث كبير كهزيمة حزيران.

المصادر والمراجع

أبوهيف، عبدالله. ١٩٩٩م. *المسرح العربی المعاصر قضايا ورؤى وتجارب*. دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب.

الأعسم، باسم. ٢٠١١م. *الثابت والمتحرک فی الخطاب المسرحی*. ط١. دمشق: تموز للطباعة والنشر.

بلبل، فرحان. ٢٠٠٢م. *من التقليد إلى التجديد فی الأدب المسرحی السوری*. دمشق: منشورات المعهد العالی للفنون المسرحية.

جنداری جمعة، إبراهيم. ٢٠٠٤م. *النص المسرحی ونكسة حزيران*. دمشق: منشورات وزارة الثقافة.

حمّود، فاطمة. ٢٠٠٢م. *المسرح فی سوريا بين الريادة والتأصيل*. ط٢. دمشق: منشورات مطبعة

التعاونية.

ستيان، ج.ل. ١٩٩٥م. *الدراما الحديثة بين النظرية والتطبيق*. ترجمة: محمد حمّول. دمشق: منشورات وزارة الثقافة.

عبّود، مصطفى. ٢٠٠٨م. *سعدالله ونوس فى مرآة النقد*. دمشق: وزارة الثقافة.

عزّام، محمد. ٢٠٠٣م. *مسرح سعدالله ونوس بين التوظيف التراثى والتجريب الحداثى*. ط١. دمشق: دار علاءالدين.

العشماوى، محمد زكى. لاتا. *المسرح أصوله واتجاهاته المعاصرة مع دراسات تحليلية مقارنة*. بيروت: دار النهضة العربية.

عصمت، رياض. ٢٠٠٢م. *بقعة ضوء (دراسات تطبيقية فى المسرح العربى)*. ط٢. دمشق: منشورات وزارة الثقافة – المعهد العالى للفنون المسرحية.

غصب، مروان. ٢٠٠٥م. *دراسات فى المسرح السورى*. حمص: منشورات جامعة البعث.

غنيم، غسّان. ١٩٩٦م. *المسرح السياسى فى سوريا*. ط١. دمشق: منشورات دار علاءالدين.

غنيمى هلال، محمد. ٢٠٠١م. *النقد الأدبى الحديث*. القاهرة: دار نهضة مصر للطباعة والنشر.

محمد حمّو، حورية. ١٩٩٩م. *تأصيل المسرح العربى بين التنظير والتطبيق فى سوريا و مصر*. دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب.

نديم معلا، محمد. ١٩٨٢م. *الأدب المسرحى فى سوريا نشأته وتطويره*. دمشق: مؤسسة الوحدة.

ونوس، سعدالله. ١٩٩٦م. *الأعمال الكاملة*. ج١و٣. ط١. دمشق: منشورات الأهالى.